رَبيـــعُ الثقافـــة

قد أضحى يوم 27 ماي بدايةً من هذه السنة اليوم الوطني للثقافة كما قرّر ذلك سيادة الرئيس زين العابدين بن علي وإنّ الخطاب الذي ألقاه سيادته في محفل المثقفين بقصر الجمهورية بقرطاج أكّد مرّة أخرى أنّ الثقافة سَنَدٌ للتغيير وأنّها حجر الزاوية لبناء المشروع الحضاري الشامل لتونس العهد الجديد وقد أبرز الرئيس بن علي أنّ أساس هذا المشروع إنّما يمتدّ عبر تاريخ بلادنا في مختلف مجالات الفكر والمعرفة والفنون والآداب حيث نحتَتْ فيه الأجيالُ المتعاقبةُ منذ عهود القرطاجيين والرومان ومن العهد العربي الاسلامي إلى اليوم مُقومات شخصيتنا الوطنية التي نعتزّ بها.

ولمّا كانت العولمة هي الهاجس الذي يفرض نفسه على كلّ مستشرف للقرن الواحد والعشرين فإنّ خطاب سيادته أوضح السّبيل الذي يتسنى به للثقافة التونسية أن تتجاوز تحدّيات العصر وذلك عندما أكّد أنّ كسب الرّهان لا يتحقّق بالانغلاق الثقافي والفكري أو التشبث برؤية جامدة للخصوصية بل بتفعيل ثقافتنا على المستوى الانساني وتجدّد طاقاتها الإبداعية وتفتحها على غيرها انطلاقًا من مراجعها العريقة وحماية رصيدها وتعهد تُراثها والاستيعاب الواعي للقيم والثوابت الجامعة في الثقافات الانسانية المختلفة فيصبح الاختلاف مصدرًا للثراء، والتنوع أرضيةً خصبةً للإبداع.

إنّ هذا الخطاب المرجع قد حمّل مسؤولية الشأن الثقافي إلى كلّ الأطراف الوطنية من المبدعين أنفسهم و إلى أصحاب المبادرات الخاصّة في التمويل وتشجيع الانتاج وترويجه في الداخل، خاصّة وأنّ تونس تزخر بعديد المواهب والطاقات الخلاّقة التي وجدت من لدن سيادة الرئيس زين العابدين بن علي الدّعم والتشجيع والتكريم.

فكلّ عام وتونس الإبداع تحتفل بالثقافة في ربيعها المخصاب.

ـ المســـار ـ

خطاب
سيادة الرئيس
زين العابدين بن علي
في الاحتفال باليوم
الوطني للثقافة

احتفلت تونس، يوم 27 ماي 1999 باليوم الوطني للثقافة، وألقى سيادة الرئيس زين العابدين بن علي بهذه المناسبة خطابا فيما يلي نصه :

بسم الله الرحمان الرحيم

حضرات الضيوف الكرام،

أيها السادة والسيدات ،

إنه ليسعدني أن أجدّد اللقاء معكم، في هذا اليوم الوطني الذي اخترناه موعدا قارا للاحتفاء بالثقافة وتكريم أهلها، ورمزا للمكانة السامية التي نوليها للإبداع والمبدعين.

وإذ أهنىء الذين نالهم التكريم منذ حين بالتوسيم أو بنيل الجوائز، فإنّي أحيّي من خلالهم كل من يثابر من أبناء شعبنا وبناته، ويبذل الجهود من أجل إثراء رصيدنا الثقافي الوطني، والإضافة إليه

وتعزيز إشعاعه، وتجديد الطاقات الكامنة فيه، كما أنتهز الفرصة لأجدّد التهاني للدكتور محمد عابد الجابري، بنيل الجائزة المغاربية للثقافة، معربا عن تقديري لإسهامه المتميّز في تطوير الفكر العربي المعاصر، ومعالجة مسائله الكبرى انطلاقا من قراءة حيّة لتراثنا الحضاري.

أيها السادة والسيدات،

إنّ بلادنا كانت على مدى التاريخ منارة مضيئة في مختلف مجالات الفكر والمعرفة والفنون والآداب، نحتت فيها الأجيال المتعاقبة منذ عهود القرطاجنيّين والرومان، ومن العهد العربي الإسلامي إلى اليوم، مقوّمات شخصيتنا الوطنية التي نعتزّ بها، ونعمل على ترسيخها في نفوس ناشئتنا، ودعم مختلف أبعادها وتعزيزها.

وقد أسسنا مشروع التغيير منذ البداية على أرضية ثقافية متينة، تمتد إلى منابع الفكر الإصلاحي التونسي، وترتكز على قيمنا الروحية وثوابتنا الحضارية، وتجعل من العقل قوّة الدفع والتقدّم، ومن التفتّح والتسامح والاعتدال مبادىء السلوك ومقوّماته.

وآمنا بأن الثقافة سند للتغيير، وبأن مستقبل الشعوب لا يبنى بدون مرجعيات ثقافية وطموحات حضارية، تعمق روابط الانتماء والوعي بأبعاد الهوية، وتطلق قدرات الإبداع والابتكار.

وإذ نقترب اليوم من نهاية القرن العشرين، فإن علينا أن نستحضر ما شهدته بلادنا خلاله، من حركات فكرية وتيارات ومدارس فنية، ومآثر لرواد خلّد التاريخ ذكرهم من أمثال الطاهر الحداد، وبيرم التونسي، وأبي القاسم الشابي ، الذي قال معبّرا عما آمنوا به جميعا :

« لاَ يَنْهَضُ الشَّعْبُ إلاَّ حِينَ يَدْفَعُهُ

أسسنا مشروع التغيير منذ البداية على أرضية ثقافية متينة تمتد إلى منابع الفكر الإصلاحي التونسي

عَـزْمُ الحَيَــاةِ، إذْ مَـا استَيْقَظَـتْ فِـيـهِ
والقَـيْـدُ يَـأْلَفُـهُ الأمْـوَاتُ ، مَـا لَـبِثُـوا
أمَّــا الحَـيَـاةُ فَـيُـبْلِيهَـا وَتُـبْلِـيــهِ »

ولما كانت الثقافة مجالا لتحرير الطاقات وشحذ الإرادة، وتقوية الإيمان بالقدرات الذاتية، فقد فتحنا الآفاق أمام أهلها وأولينا قطاعاتها المختلفة العناية والتشجيع، لتكون عاملا فاعلا من عوامل التحوّل الذي تشهده تونس وهي تمرّ إلى القرن الجديد بكل طموح وتفاؤل.

وأنتم تدركون الأهمية المتصاعدة للثقافة بالنظر إلى ما تطرحه تيارات العولمة من تحديات ورهانات. وأول تلك التحديات نحت المكانة اللائقة بحضارتنا وتاريخنا في ميدان المنافسة الثقافية الشديدة. وما ذلك اليوم بالأمر الهيّن في ظلّ النظام العالمي الناشىء، والشبكات التي تميّزه، والقوى التي تؤثّر فيه، وهو ما يجعل من الرهان الثقافي، رهانا جوهريا في أي مشروع سياسي، وبالنسبة إلى كافة المجتمعات على اختلاف أوضاعها وأوزانها على الساحة العالمية.

وإذ أشير إلى ذلك، فإنّي أؤكّد أن كسب هذا الرهان لا يتحقق بالانغلاق الثقافي والفكري، أو التشبث برؤية جامدة للخصوصيّة، بل بتفعيل ثقافتنا على المستوى الإنساني، وتجدّد طاقاتها الإبداعيّة وتفتحها على غيرها انطلاقا من مراجعها العريقة، وحماية رصيدها وتعهد تراثها، والاستيعاب الواعي للثوابت الجامعة في الثقافات الإنسانية المختلفة، فيصبح الاختلاف مصدرا للثراء، والتنوع الثقافي أرضية خصبة للإبداع.

وإنّ علينا أن نعمل، لا فقط على المستوى الوطني بل على الصعيد العربي والإسلامي، حتى تكون

مستقبل الشعوب لا يبنى بدون مرجعيات ثقافية وطموحات حضارية تعمّق روابط الانتماء والوعي

العولمة مجالا تتلاقح فيه مختلف الروافد الحضارية البشرية، دون إقصاء أو تهميش لأحدها.

لكن ذلك الهدف لا يتحقق بالإعلانات المبدئية والشعارات أو الخطب الإيديولوجية، وإنما يستدعي تظافر جهود الجميع، وفي مقدمتهم أهل الثقافة في كل الميادين ومختلف الطاقات الفاعلة. سياسية كانت أو اقتصادية أو اجتماعية، لتكون ثقافتنا حاضرة مقتدرة ومنتوجها في أرقى مراتب الابداع والجودة.

أيها السادة والسيّدات،

إنّ الثقافة في هذا العصر صناعة بالمفهوم الاقتصادي للكلمة، وهي عامل من عوامل التنمية، وكلما ازدادت مكانة قطاع الخدمات في التبادل التجاري العالمي شأنا، وشبكات الاتصال انتشارا وتعقدا، إلا وازدادت أهمية الثقافة، لا فقط من حيث قيمة السلع والمنتوجات الثقافية في كل ذلك، بل لأن الصورة والصوت والكلمة التي يقوم عليها الاتصال والتبادل من خلال تلك الشبكات، في حاجة إلى مراجع ومصادر، وما تكون تلك المراجع والمصادر إلا في الثقافات الحاضرة والفاعلة.

إنّ الوعي بهذه الأبعاد الجوهرية في ما يشهده العالم من تحوّلات، هو الذي حدا بنا على مدى السنين الماضية إلى مزيد تعزيز آليات الدعم ووسائل التشجيع للإنتاج الثقافي، ودفع الشراكة والاستثمار في هذا القطاع.

ولم يشغلنا ذلك عن توجيه عنايتنا إلى مجالات تقليدية مثل الكتاب، فوضعنا التشريعات لحماية حقوق مؤلفيه، واتخذنا الإجراءات العديدة لحفظ مصالح كل الأطراف المتدخّلة في صناعته، كما أذنا

الثقافة في هذا العصر صناعة بالمفهوم الاقتصادي للكلمة وهي عامل من عوامل التنمية

مجهود التمويل الخاص في القطاع الثقافي لا يقل أهمية في نفعه ومردوديته عن الجهود المبذولة في بقية القطاعات

بالعودة إلى أمهات الكتب التي تؤرخ لفترات مضيئة من تاريخنا، لإعادة طبعها وترويجها، تواصلا مع تراثنا الوطني.

وحفزنا على المبادرة والإنتاج في السينما والمسرح ومختلف ميادين الابداع والحرف الفنية، مؤسسين بذلك لمنهجية جديدة في التعامل مع الثقافة، حتى تصبح عنصر إنتاج فعلي، وقطاعا مُرْبِحًا، وتتجاوزَ صورة المادة الاستهلاكية المدعومة، بما مكّن بلادنا من تحقيق نقلة نوعية في تلك القطاعات وحضُورٍ متميّز لمنتوجنا الثقافي في الخارج.

وقد بادرنا بوضع التشريعات والحوافز الملائمة لتمكين الثقافة من التحرّر من الأنماط الاتكالية التي كبّلتها، وتشجيع رأس المال على الاستثمار في كافة قطاعاتها، وأقبل العديد من الخواص على بعث المشاريع والفضاءات الثقافية، وتوظيف المعالم الأثرية في مسالك ثقافية وسياحية، ودعم التظاهرات والمهرجانات بصيغ مختلفة. وعلى الرغم من النتائج المشجعة التي تحققت إلى حدّ الآن، فإننا نعتبر أن الإستثمار في الثقافة ما زال بحاجة إلى مزيد الدفع، بما يواكب الآليات والضمانات والفرص المتوفرة ببلادنا اليوم، ويحفز على مزيد الخلق والإبداع.

وقد عملنا على توثيق العلاقة بين الثقافة وبقية القطاعات الاقتصادية من خلال عديد الإجراءات والمبادرات، كان آخرها ما أذنّا به لوضع خطة متكاملة للنهوض بالسياحة الثقافية وتطوير مقوّماتها بما يعود بالنفع على منتوجنا السياحي، ويعرّف برصيدنا الحضاري في الخارج، وإعداد أمثلة لصيانة المدن التاريخية، حتى نحكم توظيف ذلك الرصيد تنمويا.

إنّ أهل الثقافة والإبداع في كافة المجالات لخير سند للمشروع الحضاري الكبير الذي نبنيه معا

أيها السادة والسيّدات،

إن الثقافة شأن وطني، وهي بالتالي مسؤولية كلّ الأطراف، وفي مقدمتهم المبدعون الذين وفّرت الدولة الأرضية الملائمة لتفعيل جهودهم وفتح الآفاق أمام طاقاتهم. ولا بدّ من ترسيخ الوعي بأن كسب رهاناتنا في هذا المجال يمرّ عبر نجاحنا في دخول مرحلة الإنتاج الثقافي القابل للتسويق خارجيا، وبعث صناعات ثقافية ناجعة.

وإنّ مجهود التمويل الخاص في القطاع الثقافي لا يقلّ أهميّة، في نفعه ومردوديته، عن الجهود المبذولة في بقية القطاعات. وهو في هذه المرحلة عمل حضاري يكرّس التزاما وطنيا نبيلا واختيارا راقيا.

إننا سعينا دائما إلى ترسيخ قيم ومفاهيم جديدة للتنمية، وإلى تحقيق التوازن بين مكوّناتها، حتى تتقدّم ثقافتنا على نفس الوتيرة التي تنمو بها القطاعات الاقتصادية والاجتماعية.

أيها السادة والسيّدات،

إنّ حبّ تونس، هو الذي يجعلنا نأبى لها غير الرفعة والسموّ، وإنّ لنا في موروثنا من الطاقات الكامنة ما يدعم ثقتنا بالمستقبل، وفي ما تحقّق لبلادنا من تقدّم خلال هذا الطور من تاريخها ما يعزّز تفاؤلنا.

وإنّ أهل الثقافة والإبداع، في كافة المجالات، لخير سند للمشروع الحضاري الكبير الذي نبنيه معا، لأنهم في نظرنا، مثلما كانوا دائما، من طلائع الإصلاح والتغيير، وسيجدون لدينا باستمرار كل الرعاية والدعم والتشجيع، حتى تبقى ثقافتنا النبض الحيّ لشعبنا والتعبير الصادق لطموحاته والتكريس الواعي لسيادته وعزته وكرامته.

والسلام عليكم ورحمة اللّه وبركاته.

قرطاج في 27 ماي 1999

الشاعرية والقصة القصيرة أو الانشائية بين حقيقة النظريّة وخيبة الإنجاز(1)

محمد الهادي بن صالح

مدخل تاريخي :

طموح النقد ـ عموما ـ أن يقرأ الأثر الإبداعي ـ متى وجد ـ قراءات ذكيّة. وهذا الهاجس هو المحرك الحقيقي لبحثه المتواصل عن أساليب جديدة ومتطورّة تمكّنه من الوصول إلى غايته هذه.

هذه القراءات هي التي تثري النصّ الإبداعي مهما كان تناقضها واختلافها وتعارضها. وهذا الخلاف لا يعتبر ظاهرة مرضية، بل ظاهرة صحيّة دالّة عن سلامتها. إذ لا يمكن أن نتصوّر في حال من الأحوال الاتفاق والإجماع حول نظريّة نقديّة واحدة. ولا يمكن اعتبار أيّة نظريّة نقديّة كلاسيكية أو حديثة انها تحمل في طيّاتها الحقيقة. فالنّقد في مجمله محاولة لتفسير النصّ الإبداعي حتّى تكون الاستفادة منه بالقدر الذي تسمح به الملكات الذهنيّة لقارئه.

فحركة النقد نشطة ومختلفة ومستمرة ما دامت حركة الابداع كذلك وقد رأينا أنها كانت معدومة في انعدام النص الإبداعي، وقد رأينا كذلك ان هذه الحركة قد نشطت مع وجود النص الإبداعي.

ونوعية النّقد ذاتها، نراها تساير نوعيّة الإبداع. فإن كان هذا الإبداع كلاسيكيًا فإن قراءاته لا تكون ألاّ من خلال نظرة النّقد الكلاسيكية. وقد رأينا أنّ الكتابات النقدية لدينا قبل سنة 1968 رغم وجود ناقد مثل محمد فريد غازي لا تهتمّ إلاّ بمظهر المعنى في المضمون، ولا تهتمّ بتصوّر المعنى في الشكل.

وقد رأينا كذلك أنّ هذه النظرة قد تغيّرت متى تغيرت نوعية الآثار الإبداعية. وإني لأذكر أنّ الملحق الأدبي لجريدة العمل قد نشر في أواخر

ديسمبر 1968، كتابة نقديّة بإمضاء «أحمد ممّو» تحت عنوان: «الرسم الفنّي»، من خلال «صحن كفتاجي بالعظمة» لـ «محمود التونسي»(2).

والمتأمّل في تلك الدراسة، يلاحظ الطريقة الحديثة التي اعتمدها النّاقد في التحليل الأدبي والكشف عن الخاصائص الفنية لتلك الأقصوصة. لقد فكّكها إلى وحدات صغيرة، وحلّل شبكة العلاقات القائمة بين جميع عناصرها، وقارن الرّموز الحديثة التي استعملها الكاتب بالرّموز البدائية في الكتابة والرسم، ودرس النّظم اللغوية القائمة واستفسر جملها وألفاظها وأبرز دلالتها، ثمّ بيّن طريقة البناء الفني في النّص القائم بين التقابل والتّضاد، دون أن ينساق في خطإ التأويل والبحث عما أراد الكاتب أن يفصح عنه، تاركا هذا المجال لكلّ قارىء يسعى إلى قراءة الأقصوصة والاستفادة منها حسب ما تؤهله إلى ذلك امكانياته الفكريّة والثقافيّة.

إنّ جلّ من قرأ نصّ «أحمد ممّو» في ذلك الوقت أحسّ بحيرة ما. وقد تعوّدنا من الدّارس أو الناقد أن تكون له مرجعيّة معيّنة، سواء كانت مرجعيّة لغوية أو مرجعيّة تاريخية أو اجتماعية أو فلسفية أو سيكولوجية. وقد تعوّدنا من الدّارس أو الناقد أيضا أن يبدي رأيه صراحة أو يصدر حكمه اعتباطا دون أن يخشى لومة لائم. وقد نسبنا تلك الطريقة الحذرة إلى طبيعة هذا النّاقد، أو محاباته للكاتب، دون أن ندرك أنّ هناك تحوّلا جذريّا في طريقة معالجة النصّ ودراسته، وأنّ النّاقد قد انتقل من دراسة النشأة إلى دراسة التقبّل. وهي طريقة حديثة لتحليل النّصوص استنادا على صلتها بمتلقّيها لا على صلتها بمبدعيها.

بعد مدّة قصيرة، طلعت علينا مجلّة الفكر بمقال يحمل عنوان: «الهيكلية تواجه قضايا الإنسان»(3). وإن أدركت أنّ المقال لم يكن إلاّ صدى لما يطالعه صاحبه بالمجلاّت الغربيّة، فقد هزّ فضولي لمعرفة أشياء أخرى حول هذه الظّاهرة النّقديّة.

وأذكر أيضا أنّه في بداية تلك السنة بالذات (1969)، حضر إحدى جلسات نادي القصة ـ القائم آنذاك بمقرّ شعبة الأساتذة بشارع بورقيبة بتونس ـ أحد الطلبة الذين يحاولون الكتابة، والمنتمين لكلية الآداب، ليقرأ نصّا إبداعيا دبجه بـ «هيكل»، وترجم لحينه هذا المصطلح قائلا: «هو ما اصطلح عليه في الفرنسية بـ "Structure"». وأصرّ على هذا النّعت لنّصه، نافيا أن يكون نصّه قصة قصيرة، حتّى وإن بدا لنا ـ آن ذاك ـ أنّ الأثر لا يعدو أن يكون قصة قصيرة عادية جدا.

للأمانة أقول أن هذه الظاهرة ـ وإن تعاملت معها معاملة الإهمال في البداية، إذ رأيت في مسارها مسارا بعيدا كلّ البعد عن اهتماماتي الفنيّة، فقد عدت إليها مع إصرار ذلك الطّالب عن تسميّته لأثره الإبداعي بـ «هيكل». وهذا

راجع إلى ضعف صلتي بالمدارس النقديّة، وبذلك، فهذه التسميّة قبل هذه الحادثة لم تكن تعني شيئا أكثر من مدلولها اللّغوي. وإن وجد اهتمام لديّ بالدراسات النقديّة القصصيّة، فإنّه لا يكون إلاّ اهتماما معجميّا أساسا يرمي إلى التثقيف وإقرار مصطلحات ومفاهيم لأنماط الفنّ القصصي الذي بدأ ينتعش في دورة ثقافتنا التقليديّة، وما كانت الكتابات حول الآثار القصصيّة القليلة لتوجد، وإن وجدت فإنّها لا تكون إلاّ تقاريض ومدائح أو انطباعات عاطفيّة على هامش الأثر لا تمتّ للنّقد المنهجي بصلة. وفي افتراض اعتبارها دراسات نقديّة، فإنّها لا تمسّ إلاّ مضمون الأثر. فدراسة مظاهره الشكلية بدأت متأخرة نسبيا لدينا. لقد جاءت بعد محاولة خلق موضع لقصتنا في فلك النظرية القصصية العامة، خاصة وأن مسألة الشكل الفنّي للقصّة الحديثة كانت هي المهيمنة على تفكيرنا. ومثل تلك النظريات الشكلانية الدقيقة كانت من خصائص النقد المتطوّر لم نصل بعد إلى معالجتها. وإن كان ـ في واقع الأمر ـ الكثير من مثقفينا على علم بما يجدّ على الساحة النقدية الغربية من خلال ما يصل من كتب ومجلات فرنسيّة. وقد بوّبنا ـ وأغلبنا من المنتجين للنصّ ـ ذلك في باب العناد الفنّي ومحاكاة التقليعات الشاذّة التي يتبناها بعض الشبان للتفرّد ومحاولة البروز.

أثناء الحوار، حاول ذلك الطالب أن يقنعنا بأنّ أثره هذا يدور في فلك الهيكليّة (Structuralisme). وربما لم يتوصّل ذلك الطالب إلى إقناعنا بما سمعه على مدارج الجامعة، ورغم ذلك فقد بقي لهذه الأحداث أثرها في نفسي، فالتجأت ـ من باب الفضول ـ إلى القاموس الفرنسي «لاروس Larousse» للإطلاع على المدلول اللّغوي لهذا المصطلح وما اشتق منه، فقرأت من جملة ما قرأت : «انّ الهيكلية في اللّسانيات هي إجراء نظري يرمي إلى اعتبار اللّغة «هيكل» قائم الذات، بمعنى أنّها جملة عناصر تربط بينها علاقات متينة.

فالشيء الملفت للنّظر في هذه الديباجة انعكاس لما بدأ يدور حول الدراسات الهيكلية في الجامعة التونسية. مثلما كان المقال الذي نشر بالملحق الثقافي لجريدة العمل(4) أو بمجلّة الفكر انعكاسا لما بدأ يدور في الساحة الثقافية. وهذا ليس بالغريب، فما وصل إلينا لم يكن في واقعه إلا صدى لما يدور في كليات الآداب بالجامعات الفرنسية، أو ما يدور في الساحة الفكرية الفرنسية. وقد تعودنا أن نكون سبّاقين إلى جلب مثل هذه الشعارات والتقليعات، حتّى وإن لم يكن لها مساس بواقعنا وحقيقتنا الإبداعية والفكرية. وحتّى وإن كان الالتباس قائما بين المصطلح ومفهومه. فذاك الطالب قد عجز أن يفرّق بين العمل الإبداعي وبين الإجراء النّقدي الممكن لاستجلائه وفكّ رموزه الهيكلية بغضّ النّظر عن حداثة المصطلح أو قدمه.

فما هي إذن هذه الهيكليّة ؟

كلّ أثر ـ مهما كانت قيمته أو نزعتـه الفنيّة ـ ما هو في حقيقته إلاّ «هيكل» مبنيّ بمجموعة مواد فكرية وحضارية وثقافية.

فالهيـكليّة، أو البنيويّـة كما اصطلح على تسـميتها فـيما بعد بالـمعاجم الألسنيّة، قائمة متى كان الأثر قائما. وهذه الطريقة في البحث نجدها في كلّ ضروب الحياة. فمـثلما تصادفنا في العلوم الصحيحـة، تصادفنا كذلك في علم الأدب. ونقتصر هنا على ذكر بعض أنواع البنيويّة التي لها مساس بعلم الأدب كـ :

- البنيويّة في اللّسانيات.
- البنيويّة في الانتربولوجيا.
- البنيويّة في علم النّفس.
- البنيويّة في الفلسفة.

والاكيد أن البنيويّة تمثّل وجها من وجوه تطوّر المنظومة النقديّة الحديثة لا رفضا لهـا. ونلاحظ هذا متى أدركنا أن المنظـومة النقدية ذاتها غـالبا ما مرّت بفترات تجاوز متى شعرت بضيق أفـاقها، مثلما مرّت بفترات ركود أو بفترات تـقهقر وانحطاط متـى مرّ الإبداع ذاته بأوضاع سيـاسيّة وظروف اجتماعية سيئة كان لها دورها في تكيّف الإبداع سلبا وإيجابا.

فالبنويّة نتيجـة منطقيّة لإنجازات العقل والتفكيـر العلمي والفلسفي من ناحـية، ومن ناحـية أخرى، هي نـتيجـة للتطورات التـي حدثت في مـجال الدراسات الفكريـة واللغويّة. فهي إذن تفسـير للأعمال الإبداعيـة ومحاولة استـجلاء معالـمها الـمميّزة الدقـيقة والتـي تعتمـد رؤية، مطمحـها إدراك الجوهـر. والجوهر هنـا لا يكون بالضـرورة مضمـون تلك الاعمـال، وإنّما الخصائص التي تساعد تلك الاعمال على الـتشكل والظهور كآثار لها وقعها وموقعها في دورة الـحركة الفكريّة. ومثلما نلاحظ، فـالتكامل قائم في هذه المنظـومة البنيويّـة، لكن ما يهمـنا في واقع الأمر إلاّ ما يـخصّ علم الأدب، باعتـبار أن الأثر الأدبي في حدّ ذاتـه منظومة لغـويّة وفكريّة. وباعتـبار أنّ المنظومـة البنيويّة في الأدب مـنظومة عامة، فـقد خصّت الفرع الـمنسوب بالدراسات الأدبية بـــ «الشعريّة» (Poétique) أو بترجمة أراهـا أهمّ ـ وتجنّبا لكلّ لـبس بينهـا ـ وبين «الـشاعريّـة» بالإنشائـية(5)، نسـبة إلى الإنـشاء والمنشإ.

فما هي الإنشائيّة وما أضافت إلى النقد الأدبي ؟

فاللّفظ مترجم من اللّغات اللاّتينية الـمعاصرة. ونكتفي بما جاء في اللغة الفرنسيّة التي جلبته بدورها من اللغة اليونانيّة. فنقول إنّه جاء ترجمة لكلمة "Poétique" ولهذه الكـلمة عدّة وجوه مـختلفة. فـفي وجههـا الأوّل نرى أنها تخصّ الشعر، أو لها علاقة بالشعر أو تمسّ الشعر. ومن وجهها الثاني نرى

أنها بحث نقدي لعمل الكتابة الإنشائيّة. أو نظام إنشائي خاص بكاتب أو بحقبة زمنيّة، كأن نقول مثلا : إنشائيّة «أرسطو» أو إنشائيّة النّثر في العهد اليوناني.

فالإنشائية، لم تكن بدعة الحداثة كما يسعى أن يوهمنا البعض، لا بجهل ولكن بسوء نيّة. وأقوال مثل البنيويّة (وبذلك الإنشائيّة) جاءت بعد «سوسير» يمكن اعتبارها من الأقوال الاعتباطية. بعضهم الآخر يحاول أن يثبت أنّها لم تنشأ من عدم ولها جذورها المتأصّلة في الشكلانيّة الروسيّة. والواقع أنّها أقدم من ذلك بكثير. فـ «أرسطو» قد سبق وكتب حول إنشائيّة النصّ المسرحي بإسهاب(6). ومن خلال كتاباته جاءت الأبعاد الإنشائيّة للنصّ التراجيدي الذي لم تستطع الحداثة أن تضيف له شيئا يذكر.

فهي محاولة جادة لإعطاء النصّ الأدبي خصوصياته وميزاته التي تفرّق بينه وبين الأثر العلمي. فبعض المهتمين بعلم الأدب يرفضون رفضا قاطعا أن يكون الأدب حاوية مهملات للعلوم الأخرى. وقد لاحظ «تودروف» أنّه إذا ما وضع عالم في علم النّفس أو في علم الاجتماع أثرا وكان فاشلا في ميدانه، فإنّه يصنّف بيسر في علم الأدب. وإذا كان هذا النصّ ناجحا فإنّه يصنّف في ميدانه، ويرى «تودروف» أن للأدب ميزاته التي لا يمكن للعلوم الأخرى أن ترتقي إليها. لقد بقي الأدب طيلة حقبة من الزمن في تناظر "Similitude" مع العلوم الأخرى، فكانت الإنشائيّة وسيلة ناجعة لقطع هذا التناظر القائم بين التعبير الحسّي والتعبير المجرّد(7).

فهي لا تسعى أن تدلّ عن المعنى ولكنّها ترمي إلى معرفة القوانين العامة التي نشأ بمفعولها النصّ الأدبي. وخلافا لكلّ العلوم الأخرى كالعلوم النفسيّة والاجتماعية، فهي تبحث قوانينها في داخل الأدب ومن داخل النص ذاته. فالإنشائيّة إذن هي معالجة أدبيّة مجرّدة وداخليّة في الآن نفسه. فلا يكون الأثر الإبداعي ذاته هو موضوع الإنشائيّة وإنما ما تستفسره هذه، فكلّ أثر لا يعبّر إلاّ عن ظاهرة لهيكل مجرّد وعام أين تكون فيه الإنشائية مجرّد إنجاز محتمل. وفي هذا الإطار لا يهتمّ هذا العلم بالأدب الواقعي ولكن بالأدب المحتمل(8).

فهي طريقة من طرق تفكيك الأثر إلى وحدات محسوسة، وإبراز الوحدات المجرّدة في الأثر الإبداعي. وهذا في حدّ ذاته قد شكّل لبسا حتّى عند بعض كبار المبدعين. أفلم يتعجب «هنري دجيمس» من النقد الذي يفرّق بين الوصف والحوار مثلا في القصّة. فكأنّ الحوار لا يحمل مقاطع وصفيّة أو كأنّ الوصف لا يحمل مقاطع حواريّة ؟ فـ «هنري دجيمس» ذاته لا يتصوّر أن الحدود المجرّدة يمكن أن تكون في عالم الإبداع الأدبي مثلما كانت في العلوم الصحيحة. فكيف يعقل أن نقبلها في الرياضيات ولا يمكن أن نقبلها في الأدب ؟ فالمقاطع الوصفيّة تحمل في طيّاتها وحدات حواريّة

لكنّ الحدود بين هذه وتلك قائمة. فهي واسطة بين المنهجية العامة للنشاط العلمي وبين عفوية القالب الأدبي التقليدي. لقد كانت وسيلة انضباط للفكر وللمنهج وللدلالة ورسم المعنى في علوم اللغة. فالمنهجية هي التي تخلق الموضوع، والموضوع لأيّ علم لا يأتي هكذا آليا ولكنّه يأتي نتيجة إعداد وبحث وتدقيق.

فهدفها أساسا، إعطاء الوحدات الفنيّة أهميتها. فهي لا تضع هذه الوحدات في الأثر الخاص، ولكنّها تضعها في الخطاب الإبداعي العام. فهي لا تهتمّ بهذا أو ذاك من المقاطع ولكنّها تهتم بهذه الهياكل المجرّدة التي نسمّيها «وصفا» أو «حوارا» أو «زمانا» أو «مكانا» أو «سردا» أو «شخوصا» أو «رمزيّة» أو «إسقاطا»، وحدات فنية لا نراها ولكنّنا نحسّها عبر مسايرتنا للأثر. فهي ـ مثلا ـ تدرك الرمزيّة في النصّ فترى أنها مصدر إيحاء وإلهام. ولكنّها لا تهتم بما توحي به هذه الرمزية. فهي كالمواد الكمياوية التي تستعمل للإثارة (Révélation) التي همّها كشف واظهار العناصر المكوّنة للمادة المحلّلة ولا أهميّة المادة المحلّلة ذاتها. فالنّاقد يدرك وجودها ولا يهتمّ كثيرا بما تؤول اليها نتائج اكتشافها.

فمظاهر النصّ التي نجدها عند مختلف النزعات النقديّة، كالأسلوب عند الاسلوبيين، أو طرق السرد عند المورفولوجيّين، أو وجهة النظر عند الواقعيين، كلّها لا تعني شيئا في الدراسات الإنشائية. فإرادة الإنشائية على التحليل اللغوي للنّص يقابله رفضها المطلق في تحقيق المعنى المضموني للنّص. فالمظهر الدلالي (Aspect Sémantique) الخاص بالمضمون لم يكن في يوم من الأيام من اهتمامات الإنشائيّة مع إنّ الدلالة اللغويّة من مستوجباتها.

فإذا تأملنا حقيقتها وجدنا أنّها أقرّت في النقد الحديث عناصرجديدة ما كان يهتم بها النقد القديم. وهذه العناصر يمكن تلخيصها في :

1) ـ النّظر للأدب على أساس أنّه علم. وهذا العلم يمثّل وحدة موضوعية مثله مثل العلوم الصحيحة الأخرى. ففكرة إقرار منهج علمي في الأدب كانت وحدها تثير الجدل وتؤخذ بكثير من الحذر حتّى لدى الأدباء أنفسهم.

2) ـ دراسة الأسلوب على أساس إبراز ملامح اللغة الجمالية وأهميتها البيانيّة في النصّ الإبداعي. مع العلم أنّ اللّغة لا تؤخذ بأهميّتها البديعيّة بقدر ما تؤخذ بكيفية توظيفها. وبلاغتها تكون في ملاءمتها وانسجامها مع بقيّة العناصر الأسلوبيّة الأخرى. فإيقاعها في الحوار مثلا له أهميّة بالغة. وكيفية استعمالها لضرورة الوصف يزيد من جمال النصّ وأدبيّته. وأدبيّة النصّ ذاتها لا تصادفنا في جمال اللّغة، بل نلاحظها في خصوصيات الأثر وتفرّده في الابتكار والاستنباط، وفي جرس الإيقاع على مستوى النّظم اللّفظي الذي يمري الذاكرة فيفجّر في الإنسان أسمى ملكات الحسّ وآيات

الانبهار والشعور بارتفاع مستوى النصّ إلى مرتبة التنزيل.

3) ـ تقدير عنصر المتلقّي واعتباره طرفا فاعلا في العمليّة الإبداعية حتى يعطي للأثر اكتماله وتأثيره. وقراءة الاثر عامة يفترض فيها أن تكون قراءة ذات مستويين : «... قراءة ساذجة وبريئة بالدرجة الأولى، وقراءة أخرى نقدية وخبيثة مثلما يقال أحيانا... فهذه تكتفي بكل بساطة بمتابعة سريان أحداث الحكاية (في الأثر القصصي مثلا) والانقياد للكاتب، بينما القارىء المحترف ـ ناقدا، طالبا، استاذا ـ يفحص بكلّ انتباه المادّة السرديّة وأهميّة الخطاب السّردي وتواتر الحوار والوصف...(9).

ونحن نعلم أن للكاتب صفتان. صفة القارىء البسيط، وصفة المبدع. فالكاتب المبدع ـ والحالات شبيهة ببعضها ـ قد بدأ دون شكّ قارئا بريئا قد تربّى على محاكاة النصوص الإبداعية التي اهتمّ بقراءتها، لا على ما كتب حول تلك النّصوص من بحوث ودراسات. وغالبا ما يعجز هذا المبدع عن وجود علاقة بين النصوص التي يقرأها وتحليلها. وغالبا ما يعجز أيضا أن يهتدي إلى العلاقات الدقيقة القائمة بينها وينفي نفيا قاطعا أن تكون هناك صلة بين تحليل نصّ أدبي ونصّ فلسفيّ أو نصّ انتربولوجي، أو أيّ نصّ ينتمي إلى دائرة العلوم.

فحقيقة الأمر أنّ المبدع في كلّ المجالات يثقّف نفسه في ميدان الخلق لا في ميدان البحث ونقده. وهذه الممارسة تشحذ فضوله في محاكاة تلك النّصوص الإبداعيّة إلى غاية ما يستقيم له الأمر فينتج نصوصه الذاتيّة، التي غالبا ما نلاحظ أنّها تميّز أثره البكر بالعفوية والبراءة. وغالبا ما يحمل هذا الأثر شحنة كبيرة من الموهبة، وقدرا هزيلا من المعرفة، وخصائص قد لا توجد في آثاره الأخرى عندما يتمرّس في الكتابة وتكون نظرته إلى واقع النّقد أوسع وأشمل. فمع تطوّر معارفه يدرك أن علاقة ما تربط العلوم التجريبيّة أو العلوم الإنسانية بإبداعه فيسعى للاستفادة منها بالقدر الذي تسمح به قدرات ملكاته في الاستيعاب.

فمثلا نلاحظ أن الحالة النقديّة تأتي عند القارىء عموما سواء كان قارئا بريئا أو قارئا خبيثا في مرحلة ثانية، وهي المرحلة التي يشعر فيها بضرورة استجلاء النصّ وسبر أغواره. أي في تلك المرحلة التي يشعر فيها بضرورة تفكيك النصّ إلى وحدات فنيّة صغيرة. أو حين يشعر بأن للنصّ أبعادا أخرى أعمق لم يتمكّن من الاهتداء اليها فينشد الإضاءة في مسالك النّقد وسعي الآخرين.

في المرحلة الأولى، غالبا ما يبحث القارىء عن المعنى دون خصوصيات الشّكل. وهذه ظاهرة طبيعية. وإن تستمرّ هذه الحالة عند القارىء البسيط، فالقارىء الخبيث لا يقتنع بما يقدّم اليه اقتناعا مطلقا. ومن هنا تبدأ مرحلة الشكّ. ومن هنا أيضا تبدأ مسيرة سعيه إلى مزيد المعرفة

في تلك الضروب من الإبداع. وطبيعي جدا أن يطلّ من نافذة النّقد إذا ما كان فضوله أكبر. هنا يكتشف أن المجال مجال تحليل وتشريح وأنّ الصّورة البانوراميّة للنّقد ما هي إلاّ صورة مختلفة بين الانفتاح والانغلاق. أو بين المحاكاة والإبداع. ويكتشف أيضا أنّه رغم الازدواجية التي يحملها بين الباث والمتلقي لا يمثّل إلاّ وحدة.

حال الإنشائية ؟

فهل بعد هذه المدة الطويلة نسبيًا (أربعة عقود تقريبا) قد أمكن للإنشائيّة أن تستقرّ في واقعنا الأدبي ؟

شخصيا لا أعتقد ذلك. فاللّبس ما يزال قائما في الأذهان. ويكفي أن نلاحظ عنوان هذه المداخلة بالذات حتّى ندرك أن الفهم مقصور؟ فهل هناك إنشائية خاصة بالقصّة القصيرة ؟

فاعتماد الإنشائية ـ عموما ـ على المظهر اللّغوي جعل منها سجنا للعقل، وحدا للبادرة الشخصية. ويكفي أن نلاحظ بعض النماذج التطبيقية التي أنجزهابعض الأساتذة، لبعض النّصوص الشعريّة أو السرديّة، ومع الأسف الشديد، أنه رغم انضباط منجزيها وقدرتهم وحذقهم وتمكّنهم من خصوصياتها، فإنّ محاولاتهم في هذا الضرب تثير السخريّة في المجالات العامة للنّقد أكثر مما تثير الإعجاب. ويكفي أن نذكر أنّ تحليلا إنشائيا لتسع أبيات من قصيدة «صوت من السّماء» لأبي القاسم الشابي قابله شرح بتسع صفحات لكتاب من الحجم المتوسط(10). وأن تفسير العنوان المتكوّن من لفظتين فقط قد قابله تفسير يتجاوز حدود الصفحة. وقد أدرجناه مثلا حتّى ندرك المتاهة التي قد يضيع فيها النّاقد مهما كانت نباهته.

« 1 ـ العنوان » :

عنوان القصيدة إسم يتبعه جار ومجرور. جاء الإسم نكرة «صوت» فتاهّل للدّلالة على شوارد من المعاني في الحقيقة والمجاز.

فالصوت، لغة، كل ما يسمع من عناصر الطبيعة وأشيائها وكلّ ما يصدر عن جهاز التصويت في الإنسان والحيوان من حسّ حده الأدنى همس وحده الأقصى صراخ. والأصوات في الدلالة الوان إذ تكون للطرب والعويل ولمجرد الكلام والإخبار.

والصوت، مجازا، يسند عادة، إلى الحق إذا ازهق والضعيف إذا استضعف والعالم إذا هدده الخطر. فليس للقاهر الباطش المعتدي صوت، أو أن صوته، لا يسمّى، في المجاز، صوتا.

إذا كانت الطاقة الإيحائية في كلمة «صوت» تكاد تنسحب، في الحقيقة، على كل الأشياء والكائنات في مختلف أوضاعها، فإنّها في المجاز، نحت إلى ما يشبه الاقتصار على من دمغته القوة عدوانا، وأعوزته، من نفسه، القوة على الانتصار

فلاذ بغيره أو طلب عونه.

الجار والمجرور «من السماء» يتبع الإسم في علاقة إخبار عن المبتدإ في عرف النحاة. والخبر، عندهم، يقيّد في المبتدإ المتلعق به معنى من معانيه أو صفة من صفاته. وهذا الخبر يشير إلى الجهة التي ورد منها الصوت، وهي، في اللغة، فضاء لا يعرف له حدّ ولا يدرك له اتّساع. إلاّ أنّ المجاز أسند لها من الدلالة ما لا تورده معاجم اللّغة. فالسّماء تتأثث بالكواكب، وينزل منها الوحي، وتهيم فيها الأرواح والشياطين، وتقابل الأرض فتنتفي عنها الصفة المادية، ويرفع إليها المكروب رأسه كلّما اشتدت به المعاناة فطلب التاسّي والخلاص. السماء مبعث رحمة ومصدر عزاء وأصواتها القادمة منها هدى متى حملتها الملائكة وشعر متى حملتها الشياطين، وفي الفهم الرومنطيقي أصوات السماء إلهام يتنزّل على الأصفياء من بني البشر.

إن العلاقة الخبريّة بين أجزاء العنوان لم تقيد في «الصوت» صفة من صفاته أو معنى محدّدا من معانيه، وإنّما أحالت على مفهوم الرحمة ومعنى الوحي والإلهام في مجازه، وعلى نشدان العزاء والتاسي والانفراج في سلوك من يلابسه همّ مقيم ويتعذر عليه من نفسه إدراك الخلاص. هذه العلاقة تزيد من إطلاق معاني المبتدإ وتضاعف من أشكاله، لكنّها تقحم الفهم، بفضل المجازات، في منحى معيّن يؤكده القصيد. ومن شان هذا المنحى أن يزداد اتّساعا في تقبّل التاويل إذا اعتبرنا العنوان خبرا كاملا لمبتدإ محذوف. فاصل العنوان : [هذا] صوت من السّماء. رغم دقة الصناعة فإنّنا نسأل عن الجدوى.

وفي اعتقادي أنّ الإنشائيّة ـ وبذلك البنيويّة ـ عموما ضرورة في الإطار الأكاديمي. فهي طريقة تعليميّة وعلميّة مثلى. تؤكد معرفة الأستاذ وعلمه وقدرته على الغوص في طبقات النصّ وطيّاته. وتمكّن الطالب من شحذ ادراكه وتوسيع آفاقه وإثراء زاده المعرفي. لكنّ مثل هذه النوعيّة من القراءة ـ رغم أهميتها ـ باعتبار أن القراءات للنصّ الأدبي الواحد متعدّدة بتعدّد نوعية القراء والاختصاصات. وإذا ما اقتصرت هذه القراءات على نمط واحد شكلاني للنصّ فإن هذا النّمط لا تكون فيه إلاّ النهاية الحتميّة للنصّ الأدبي.

الإنشائيّة والقصّة القصيرة ؟

فالإنشائيّة إذن هي إجراء نقدي يهمّ علم الأدب عموما، وليست إجراء نقديا خاصا بجنس محدّد من أجناسه.

ونحن نعلم أنّ لكل جنس من هذه الأجناس خصائص مميّزة. والقصة القصيرة ما هي في حقيقة أمرها إلاّ نصّ أدبيّ. لهذا لا يمكن أن ننظر لإنشائيتها إلاّ من خلال نظرتنا للإنشائيّة عامة.

لكنّ جلّ النقّاد قد ضبطوا ميزاتها في بنيتها العامة المتمثّلة في وحدة الانطباع والدّلالة.

فوحدة الانطباع نلاحظها :

ـ في هيكلة النصّ والمنحى السّردي. ونحن نعلم أن القصّة القصيرة ـ مثلها مثل الرواية ـ خطاب سردي وخيالي أساسا.

ـ في المرجعية اللغويّة، فضيق المساحة بهذا الخطاب السّردي يحتّم أن تكون لغته إيحائية موجزة بالدرجة الأولى، ومعبّرة، متأرجحة بين الحسّ والتجريد، أقرب منها إلى لغة القصيد منها إلى لغة الرواية.

ـ في الصيغة الفعلية للزّمان المقتضب والفضاء المحدّد.

ـ في النظرة الأحادية للأشياء والصوت المفرد الذي نسمعه مرتفعا فوق كلّ الأصوات.

أمّا الدلالة، فالقصد منها دلالة الأثر لا دلالة المعنى. ويمكن أن يتمّ حصر ميزة الدلالة في مظهر الدلالة اللغويّة والبلاغية أو الفنيّة، والدلالة الذهنيّة، والدلالة النفسيّة، والدلالة الرمزيّة.

ومهمّة الناقد أو الدارس للنصّ القصصي أن ينسّق بينها وأن يعي الدلاّلة التي يؤثرها أو يدرك الدلالة التي يتحدث عنها(12).

مع الملاحظ أنّ الإنشائيّة قد وجّهت لها تهمة العجز في تحقيق المعنى لدلالة المضمون. تلك الدلالة التي يعتبرها النقد الكلاسيكي مظهرا من مظاهره الأساسيّة.

المراجع :

1) المداخلة التي القيت في ندوة الشاعرية والقصة القصيرة بمنزل تميم يوم الاحد 29 نوفمبر 1998.

2) العمل الثقافي : 6 ديسمبر 1968. وكذلك «هياكل يجب أن ترفع» ـ العمل الثقافي.

3) أحمد القديدي ـ مجلة الفكر ـ السنة 14 ـ العدد 4 ـ جانفي 1969.

4) يمكن الرجوع أيضا لنصّ أحمد ممّو : «هياكل يجب ان ترفع» ـ الملحق الثقافي لجريدة العمل ـ 21 نوفمبر 1969.

5) نلاحظ أن عبد الرحمان بدوي قد ترجم شاعرية أرسطو بـ «فن الشعر عند أرسطاطاليس».

6) Aristote : Poétique, Texte établi et traduit par J. Hardy. Ed. "Les Belles Lettres" Paris. 1932.

7) Tzevtan Todorov : Poétique. Ed. Seuil. coll. Point. 1973.

8) Todorov. Poétique. P. 19.

9) Michel Raimond . Le Roman. Ed. Armand Colin. Paris. 1989. p. 15.

10) في مناهج الدراسات الادبية ـ حسين الواد ـ نشر : سيريس للنشر ـ ص. 91 ـ تونس 1985.

11) توفيق بكار : جدلية المال والاقوال من خلال نصّ كذب بكذب للجاحظ ـ دراسات في النقد ـ منشورات مهرجان قابس الدولي ـ قابس 1988.

12) مقدمة لدراسة الصورة الفنية للدكتور نعيم اليافي ـ منشورا وزارة الثقافة والإرشاد القومي ـ دمشق ـ 1982.

عيناكِ ...

علالة القنوني

عيناكِ فوق احتمالي ... كالنّار في الاشتعالِ
إذا نظرتِ أصبْتِ ... بوابلٍ من نبالِ
وما تأملتُ فيكِ ... إلاّ وخفتُ وبالي
فيا سماءً تعالتْ ... بشمسها في الجلالِ
هدمتِ كلّ حُصوني ... لا تسرفي في احتلالي
فإنني من يراكِ ... في الحسن أرقى مثالِ
رأيتُ كلّ النساءِ ... أمامكِ كالهلالِ
ومن لها بعضُ نورٍ ... فمنكِ بالاتّصالِ
وأنْ عليهنّ غبْتِ ... فكلّهن ليالي
عبدتُ فيكِ الالهَ ... سبحانه ذا الكمالِ
كمْ صاغ فيكِ فنونا ... فوق الرؤى والخيالِ
سواكِ بعد تروٍّ ... وكلّنا في ارتجالِ
وقد غدوتُ أسيرًا ... لحسنكِ المتعالي
إذا استبدّ الجمالُ ... لا حيلةٌ للرّجالِ
إلاّ انتفاض القلوب ... خاضعةً في ابتهالِ
لا شيء عندي جميلٌ ... كمثل هذا الجمالِ
أعلنت فيكِ انبهاري ... وخلوتي واعتزالي
فأنتِ قبلةُ عشقي ... يا صرختي وانفعالي
خلاصةُ الفنّ أنتِ ... وعالمٌ في اختزالِ
أنا لسحركِ عبْدٌ ... والعبدُ للامتثالِ
مهما بطشْتِ وجُرْتِ ... أنا سعيدٌ بحالي
عيناكِ فوق قصيدي ... وفوق كلّ مقالِ

عيناكِ ...

علالة القنوني

عيناكِ فوق احتمالي ... كالنّار في الاشتعال
إذا نظرتِ أصبْتِ ... بوابلٍ من نبال
وما تأملتُ فيكِ ... إلاّ وخفتُ وبالي
فيا سماءً تعالتْ ... بشمسها في الجلال
هدمتِ كلَّ حُصوني ... لا تسرفي في احتلالي
فإنني من يراكِ ... في الحسن أرقى مثال
رأيتُ كلَّ النساء ... أمامكِ كالهلال
ومن لها بعضُ نورٍ ... فمنكِ بالاتّصال
وأنْ عليهنَّ غبْتِ ... فكلّهن ليالي
عبدتُ فيكِ الالاهَ ... سبحانه ذا الكمال
كمْ صاغ فيكِ فنونا ... فوق الرؤى والخيال
سِواكِ بعدُ تروٍّ ... وكلّنا في ارتجال
وقد غدوتُ أسيرا ... لحسنكِ المتعالي
إذا استبدَّ الجمالُ ... لا حيلةً للرّجال
إلاّ انتفاضُ القلوبِ ... خاضعةً في ابتهال
لا شيءَ عندي جميلٌ ... كمثلِ هذا الجمال
أعلنتُ فيكِ انبهاري ... وخلوتي واعتزالي
فأنتِ قبلةُ عشقي ... يا صرختي وانفعالي
خلاصةُ الفنِّ أنتِ ... وعالمٌ في اختزال
أنا لسحركِ عبْدٌ ... والعبدُ للامتثال
مهما بطشْتِ وجُرْتِ ... أنا سعيدٌ بحالي
عيناكِ فوق قصيدي ... وفوق كلِّ مقال

مدخل إلى قراءة القصّة القصيرة الحديثة

ليس في نيّتنا الخوض في القصّة القصيرة في تونس (1) ولا في القصّة القصيرة بوجه عام، لعدم اختصاصنا في هذه ولا في تلك ومع ذلك نقدّر أنّ تجربتنا في مساءلة العلامات الماثلة في نسيج خطابنا الأدبي بمختلف أصنافه وسعينا المتّصل إلى تعقّب أصداء الدّلالة (2) وآثارها من خلالها قد يتيحان إضاءة بعض الجوانب الدّالة من الأقصوصة في تونس، ويثريان التّجارب النّقدية السّاعية إلى الكشف عن خصوصياتها، لا سيّما وأنّ التجربة الإبداعية الحديثة بمختلف أجناسها أضحت، في بعض مظاهرها البارزة على الأقلّ، من التّنوّع والتّشعّب والتداخل، بحيث لم يعد في وسع الدّارس الرّاغب في البحث الجاد الإدعاء بالاختصاص الضّيّق ما لم يسعفه ويدعمه بمعرفة ثريّة بمسالك البحث الحديث المتشابكة وطرائقه الملتوية.

وقد يكون خير مثال مجسّد لهذه التجربة الإبداعيّة الجديدة في تونس، وبالاستتباع، لعدم كفاية أدوات البحث التقليديّة لاستنطاقها وإنتاج الدّلالة من خلالها، الكتابة القصصيّة عند ابراهيم درغوثي. ونأمل أن يتيح إقبالنا على دراسة نماذج منها، تحديدًا «القيامة الآن» وأقاصيصه المضمّنة في «رجل محترم جدا» و «الخبز المرّ» من إضاءة جوانب من إنشائية القصّ الحديث في تونس لتبوّؤ درغوثي مكانةً مرموقة في هذا الميدان.

وقد يجوز أن نلخّص توجّهنا في تناول التجربة الإبداعية بالدرس في القول بإنها، في صورتها الأكثر نضجا وتمرّدا على نماذج الكتابة التقليديّة وسننها المألوفة، تخلق ضربا جديدا من الإنشائية في «إنشائية الفوضى».

واستعمالنا لكلمة «إنشائية» مقصود، ذلك أنّ الفوضى المعنية ليست مرادفة للاعتباطية المطلقة أو الضرب العشوائي في كلّ أفق وبلا دليل.

الكتابة القصصية عند ابراهيم درغوثي أنموذجا

د. محمد الناصر العجيمي

فــإنّ بدت كتابته كذلك فالأمر لا يـتعدّى الظّاهر أو بنية الدّال السطحيّة إذ بمجرد أن نتـدّبرها ونقلبّ النظر فيهـا، حتّى نتبيّن أنّها تـنهض على نظام خفيّ يمثّل منها بنيتها العميقة. وستسعى الدراسة إلى استجلاء أهمّ معالمها وكشف النّقـاب عن أبرز الخصائص ا لممـيّزة لها. ولبلوغ هذه الغـاية جعلنا الدراسة في مـداخل نلحّ في بعضهـا، وبوجه خاص في الأوّلين مـنها، على مظاهر الفـوضى أو ما يجري مجـراها من أشكال الانزياح عن سنن الـكتابة التقليديّة المـعهودة. وفي أخرى على أصداء الدّلالة المستـخلصة من مظاهر التـشويش هذه المـتعمـدة، دون أن يعني ذلـك إقامتنـا حدودا فاصلـة بين الشكليّ والدلاليّ لقـناعتنا العميقة بـتواشجهما وتداخلهـما تداخلا لا إمكان معه للفصل بينهما.

1 ـ التبــاس هويـــة الـقائم بعمـليّة التـلفّظ وغموض الملابسات الحافّة بهذه العمليّة :

تعتـمد الكتابة القـصصيّة عنـد ابراهيم درغوثي القـصّ بصيغة المـتكلّم إجمالا، مجـارية في ذلك نمطا من القصّ الـتقليدي ومحقّقـة في الظاهر أحد الشـروط الواجب توفـرها، إن احـتكمنـا إلى بعـض النظـريات الـتداوليّـة الموصولة بهـذا الموضـوع، لإنجاح البلاغ وضمان الـتواصل، ونعني إمكان إرجاع الملفوظ إلى عون محدّد بيّن الحضور، على نحو ردّنا مجرى الماء إلى المنبع الـصادر عنه. وهكذا ينتـصب عون التلّفظ في الـكتابة المعنيـة فاعلا بالقول، واثقا بنفسه، مظهرا امتلاكه سلطة معرفية تفرض نفسها. ولإقناعنا بذلك والظفر باعترافنا بهذه السلطة لا يـدّخر وسعا في استنفار قيم الصدق والأمانة في ما ينقل. فيعمد إلى توثيق الأحداث المنقولة مستدلاً على صحتها بالإحالة على مصادرها وإسنادها إلى أصحابها المنقول عنهم مشافهة أو عن

طريق القـراءة المباشرة. ويـتفق في حالات أخـرى أن يؤكد اطلاّعه العـينيّ عليها ومعايشته لها أو انخراطه فيها ومشاركته بدور فاعل في تجربتها. كما يدعم هذه السلطة عن طريق الانتصاب حكمـا، فيعقد المقارنات بين الأحداث المرويّة وبعض مـعارفه الموسوعيّة، ويسـتجلي وجوه الشبه القائمة بينها احتكاما إلى نظام قيميّ معـروف عنده(3). ويبدي موقفه من بعض الأحداث «التاريخيّة» فـيرجّح ما يراه أنسب إلى الواقع وأقرب إلى المعـقول وبالتالي أدعى إلى التّصـديق(4). ولمزيد الإيهام بمصـداقيته والتزامـه الأمانة في ما ينقل يتظاهر بأنّه يتحاشى الإقدام على الـمجازفة بإثبات ما لا علم له به على وجه اليقين وما لم يأخذه عن «الثقاة» من الرواة أو الكتب الصفراء. فإن اتفق أن وجد إضافة مجهـولة المصدر صرّح بذلك رفعا للالتباس وتـجنّبا لتحمّل المـسؤولـيّة(5). ولا يتـردّد في الطـعن في بعـض المصـادر إن قدّر عـدم استقامتها أو مخالفتها للمنطق أو لما ثبتت عنده صحته.

لكن ما إن نطمئن إلـى ذلك وتتوفّر عندنا قناعة بأنّ الكتـابة تجري مجرى السنـن المعـهودة في رواية الأخـبار، وفـي وصل العلاقـة بين عـون البثّ والمـتلقّي وفق عـقد ائتـماني يضـمن اتصـال البلاغ في مـستوى «الـقطب التلفظي» "Isotopie énonciative". ويتحـقق بمقتضـاه التماسك، حـتّى تطرأ عوامل تشويش تنسف مصداقية البث وتلغي اتّساقه.

ولمّا لم يكن في وسعنا رصد جميع هذه الـعوامل لكثرتها ولضيق مجال الدراسة اكتفينا بالوقوف على ما نقدّر أنّه أهمها وأكثرها انتشارا وبروزا :

1) إنّ ما أشرنا إليـه من نزعة وثوقيّة عند عون البـثّ وحرص على الوفاء للمصـادر المنقول عنـها طمعا فـي الفوز بثقـة القارئ وإبرام عقـد اتصال وتواصل مـعه، لا يتجاوز حـدود الظّاهر ولا يعـدو أنّه من قبيل الإيـهام، بل السخـريّة بالذات والمتـلقّي إذ نتبيّـن بمجرّد إلقـاء نظرة على الموضـوعات المعنـيّة بروايته، أنّها مـن التشتت والضـرب في الخيال واللاّمنطـق بحيث ينفلت خطاب عـون البث من كلّ قيد ويتناثـر في جميع الاتجاهات. فتـوثيقه الأخبار عن طريق السـند ينتهك أبسط مبادئ التسلسـل الزمني، فضلا عن ضربه عرض الحائط بـمنطقه الداخلي المستوجب النّقل عـن الثقاة والمأثور عنهم سعة المعرفة بالموضوع المعني بالنقل. وأيّ شـيء أكثر إثارة للشعور بالمفـارقة من سند من هذا القبـيل : «عن مسلم... وعن سيّـد قطب وعن أبي هريرة.. وعن أبي سعيد الخدري وعن ابـن عباس.. وعن حسن الترابي وعن

حسن البنّا»(6)، وما يثبته من أخبار ويستدلّ على صحّته بإيراد الشواهد الموثّقة يبدو غريبا ضاربا في أبعد حدود الخيال واللاّمنطق كإثباته أنّ «سيزيف» ثبّت الصخرة فوق جبل «الأولمب». وأنّه يستدلّ على ذلك بشهادة تلقاها من «سائح بلجيكي جلس فوقها وأخذت له صديقته ثلاث صور فوق الصّخرة عرضتها المجلاّت المهتمّة بالدعاية للسياحة في العالم»(7). ولا يخرج من إطار هذه الغرابة ما يعقده من مقارنات بين الأخبار المنقولة، أو يقيمه من علاقات شبه بين ما يرويه وبعض ما يعرفه ويختزنه في موسوعته الثقافيّة. وهكذا يستوي ما أحدثته قبائل «يأجوج ومأجوج» من حفر في أسفل سور الصين وما قام به «سيزيف» من تثبيت للصّخرة فوق قمّة الجبل المذكور. هذا الحدث وذاك يستويان وما قام به الجنود الصهاينة من توسيع لثغرة «الدفرسوار» وانتشارهم فيها وفي غيرها من المواطن حتّى ملأوا الأرض(8).

ويشفع هذا الإجراء، في كسر «القطب التلفّظي» وبعثرة المصادر التي يحيل عليها بجعل القائم بعملية الكتابة عون التلفّظ مشتّتا عبر الزمان والمكان فينطلق به في رحلة ينقلنا فيها خطابه من الرّاوي الخفيّ المجرّد(9) إلى الناقل عن الأوزاعي(10) إلى الناقل عن كعب الأحبار (11) إلى ضمير المتكلم(12) إلى الناقل عن أبي هريرة(13) فعن سائح بلجيكي، فعن وكالات أنباء أجنبيّة وما جرى مجرى ذلك. وإمعانا منه في التلاعب بالكتابة والانتهاء بها إلى بعض غايات اللاّمنطق يحيل على أسماء ومصادر لا معرّفة للقارىء بها أصلا وإن أوحت الوحدات الصّوتية المكوّنة لها بانتمائها إلى التراث من جهة التسمية. بل إنّ هويّة المسمّى قد يضفي عليها غلالة من اللّبس والغموض إلى حدّ التعتيم والانتقاض لتماثل مكوّنات النّسب كإحالات الرّاوي المتكرّرة على آدم بن آدم الآدمي. وأن بان بعد تفحّص وتقليب نظر أنّه قد يحيل على الرّاوي الخفيّ نفسه باعتباره كائنا بشريّا كسائر النّاس.

هكذا تتحدّى طريقة القائم بعمليّة الكتابة في ردّ الأخبار إلى مصادرها جميع المقاييس الوضعيّة وتنتهك الضّوابط التي يؤخذ بها عادة في رواية الأخبار وإسنادها إلى أصحابها المنقول عنهم. وكأنّ الكتابة عند الدرغوثي تتحيّن فرصة غفلة القائم بها عنها فتنساق سائبة في كلّ اتّجاه، متحرّرة من كلّ قيد أو عرف منطقيّ، محدثة، بذلك، بين مصدر وآخر مسافة لا حدّ لها، جاعلة فراغا شديد العتمة، فإذا النصّ، عنده، يبدو مباعدا لنفسه، منزاحا

عمّا يفترض أنّه يريد الإفصاح به أو التعبير عنه، قائما على ما يشبه الجزر الصّغيرة المستقلّة في الظاهر بعضها عن بعض والمفارق بعضها لبعض.

2 ـ إنّ القائم بعملية الكتابة يتعمّد العبث بأعوان التّلفّظ، في بعض المواطن من كتاباته، من جهة إضفاء اللّبس على القائمين به أو المسؤولين عنه، وذلك عن طريق التراوح المتّصل بين أعوان تلفّظ مختلفين دون أن يشعرنا بتغيّر سجّل التلفظ أو يمهّد له على نحو أو آخر. فلا نستبين بعض معالمه ونقترب من تعرّف هويّته إلاّ بشيء غير قليل من الجهد وبالضرب الممعن، أحيانا، في التّأول. والقاعدة المطّردة في مثل هذه الحالات أن الشّعور بأشتباه الواحد بالآخر وبالتداخل بين القائمين بعملية التلفظ يظلّ، على الدّوام، قائما. هكذا لا نعرف على وجه الدقة، أيصدر الملفوظ القصصيّ في «رجل محترم جدّا» عن لسان الراوي المستعمل ضمير المتكلّم أم عن لسان العاهرة ؟ فإن اتّفق أن تعرفنا صوت الأوّل واجهنا التساؤل عمّا إذا صدر عنه الخطاب شابّا أم يصدر عنه وهو كهل يحظى بالجاه واحترام الناس له ؟ وإن حصلت لنا قناعة أو ما يشبهها بصدور الخطاب عن المرأة انبعث سؤال شبيه بالسابق وهو : هل تتكلّم من موقعها الرّاهن أم الماضي عندما استقبلت الرّاوي وهي شابة وعالجت جراحه التي أصيب بها في مظاهرة طلابيّة ؟

وأشدّ إيغالا من هذا الذي تعرضنا إليه، في التلاعب بعون التلفظ وإضفاء اللّبس على المسؤول عنه حتى التعتيم أنّ القائم بعمليّة الكتابة يتعمّد، في بعض المواطن، المزج بين عون التّلفّظ المفترض أنّه « آدمي » إن رمنا استعمال سجلّ درغوثي التعبيري، وشخصيات روائية مأخوذة من القصص العربي القديم أو الحديث فإذا الروائي يداخل ما يفترض انه إيهام بالواقع ويتلبّسه، وإذا الفواصل بين الضربين من الشخصيات تتلاشى إلى حدّ الإمحاء والزوال، فلا نعرف متى ينتهي الإيهام بالواقع ويبدأ التخييليّ أو متى ينتهي هذا ليبدأ ذاك.

وكأنّ الكتابة القصصيّة عند ابراهيم درغوثيّ تتعمّد التجسيد التجريبي العينيّ لما يجري، في المستوى النظري، من أحكام قائمة على القول بتداخل مستويات التجربة الابداعية القصصيّة والتباس بعضها ببعض، أو ما يصرّح به كثير من الكتّاب كـ ملفيل "Melville" وبورخس "Borges" من أنّهم لا يستطيعون الفصل بين تجربتهم الحياتية المعيشة وتجربتهم الإبداعيّة

المتخيّلة ولا يعرفون بمقتضى ذلك أيّ طرف منهما الخيالي أو أيّهما الواقعي، ويستتبع ذلك عجزهم عن الإجابة عمّا إذا كانوا هم الحقيقيين أو الشخوص الماثلين في آثارهم الأدبية.

هكذا ننتقل في «حكاية السندباد» من الرّاوي الخفيّ (15) إلى الراوي المستعمل ضمير المتكلّم(15) الذي لا يلبث أن ينزاح ويتخلّى عن دوره في البثّ ليفسح مجال الحكي لشخصية شهيرة في القصص العربي هي شخصيّة شهريار الذي يختفي بدوره ليحلّ محلّه السندباد راويا بعض سياحاته ومغامراته في أقاصي الأرض. ثمّ تتراجع عملية التلفظ إثره لتوكل، من جديد، إلى الرّاوي المتكلّم بضمير «الأنا» ويزداد أمر مصدر التلّفظ لبسا وهويّة المسؤول عنه والقائم به تعتيما باكتشافنا تراكب مستوياته وأعوانه وإحالة بعضهم على بعض وانسراب خطاب بعضهم في نسيج خطاب الآخرين. فإذا صوت السندباد يستكنّ في صوت شهريار ويزاحمه ليحتل مكانه وينتصب عوضا عنه، وإذا صوت هذا وصوت ذاك يندسّان في لحمة صوت الرّاوي المستعمل ضمير المتكلّم، فيرجّع صداهما بإلحاح، وتتناثر بنية البثّ فيه حتى لا إمكان للفصل الحاسم بين مصادره المختلفة. ويستتبع ذلك أن صور بعضهم تنتقل عن طريق العدوى إلى صور الآخرين لتتشكّل في مظهر جديد وتتقمّص أقنعة أخرى، دون أن تخفت آثار مصادر التلفظ السابقة أو تمحي رسومها بل تظلّ ماثلة هاجسة بشدّة متحيّنة الفرصة للانبعاث من جديد وافتكاك مكانتها المغتصبة.

هكذا ترتسم صورة شهريار المجسّدة لحبّ الشّهوة إلى حدّ الحيوانيّة في صورة الراوي المستعمل ضمير المتكلّم. ولا تلبث هذه الصورة أن تطالعنا في صيغة أكثر كثافة وايغالا في اقتناص اللّذة والمتعة الجسدية عند السندباد الذي يأخذنا في رحلة سياحية يروي لنا فيها مغامراته الجنسية والخليعة في بلاد الثلج، وانسياقه إلى التجارة بالمخدرات، والتورّط في الصفقات المشبوهة دون قيد ولا التزام بالحدّ الأدنى من الأعراف الاخلاقية أو القيم الاجتماعية غير تحقيق المصلحة الذاتيّة واقتناص المتعة الآنيّة بل كانت وساطته في عقد صفقات أسلحة عن طريق تزوير وثائق سببا في مساندة دولته «دار السلام» ترشّحه لمنصب دولي رفيع (16). ثم يعود القصّ مرة أخرى إلي الرّاوي المستعمل ضمير المتكلّم ليحكي لنا حدث ضغطه على رقبة شهرزاد حتّى قبضه روحها. وفي فصل لاحق يحمل

عنوان «اللّيلة الثانية بعد الألف» يروي لنا حدث خلع شهريار وقتله وانتصاب شهريار جديد مكانه. فلا نعرف، على وجه الدّقة، أهذا الفصل تابع للأقصوصة السابقة ملحق بها أو أنّه منفصل عنها قائم بذاته ؟

والمهمّ أن الحكي عند الدرغوثي، ينهض على تعمّد إلغاء المسافة بين المثير لأصداء الواقع والخيالي المستند إلى موروث روائي بالمفهوم العام للكلمة والمزج بينهما، فإذا القصة تداخل القصّة وإذا القصّ يقوم على عمليّة تغوير mise en abyme متراكبة تملي علينا قراءة محتوى الحكي المضمّن في ضوء مستوى الحكي المضمّن واشتقاق صورة أحدهما من الآخر لتداخل مستويات التلفظ وانسراب بعضها في أعطاف بعض وتلبّسها إيّاها.

ثالثا : نأتي إلى مظهر ثالث من عمليّة التّلاعب بعون التلفظ وقد يكون أشدّها إيغالا في إضفاء مسحة اللّبس عليه ونسف ما به يتحدّد، وبالاستتباع في إرباك القراءة بمفهومها التقليدي، ويتمثّل في توظيف ما عرّفه بارت في معرض تحليله ملفوظ «لقد متّ je suis mort» الصّادر عن إحدى شخصيات ادقار بو E. Poe بأنّه من قبيل «التّلفظ المستحيل» «l'énonciation impossible" (17) وبيانه إسناد القائم بعمليّة الكتابة التلفّظ إلى أعوان لفظوا أنفاسهم روائيا، وعلى هذا النحو نتلقّى صوتها وهي تعبّر عن خواطرها وتبدي مواقفها وتفصح عن مشاعرها وتحكي ما قامت به من أعمال بعد موتها وما تمرّ به من تجارب تماما كما لو كانت حيّة. ومن الأمثلة غير القليلة المجسّدة لهذه الظاهرة في كتاباته أنّ الأمّ القائمة في بعض المواطن من أقصوصة «الخبز المرّ» بعمليّة التلفظ تروي بعض ما جرى لها بعد قبض عزرائيل روحها. من ذلك أنّها طلبت منه ألاّ يرفع روحها إلى الأعلى ويبقيها على مرأى من جثّتها حتّى تعرف ما سيكون من موقف زوج إبنتها التي كانت تحتفل بختان ابنها وتستعدّ لتلقّي الهدايا أو ما جرى مجراها من الضيوف، من موتها. فأجابها عزرائيل إلى سؤلها وتمّ لها ما أرادت واكتشفت بذلك ما لم تكن تعرفه على وجه اليقين أو ثبت لها ما كانت تحدسه من موقف هذه المرأة. كذلك ما يرويه لنا عون التلفّظ المستعمل ضمير المتكلّم في بعض مواطن «القيامة... الآن» من مغادرة روحه جسده بعد إصابته بعضّة من «الشهيري» الذي استحال إلى «دراكولا»، وتقمّصها شكل طائر كان يرتعد ذعرا لحلوله بعالم آخر لم يألفه، ثمّ ما كان منها من سعي إلى النفاذ إلى جثة صاحبها والاستقرار فيها، ولمّا لم تفلح صعدت إلى السّماء فوجدت أبوابها

موصدة فطفقت تتردّد بين الأرض والسماء وحصلت لها تجارب عدّة يروي لنا الميّت بعضها.

وقد يكون من المفيد أن نشير إلى مظهر آخر وليس أخيرا من مظاهر الانتهاك المتعمّد لسلطة عون التلفّظ التقليديّة والعبث بسننها، حاصله محو علامات التّنصيص بالنسبة إلى ما يُفترض، انطلاقا من قرائن مضمّنة في النّص، إنّه من قبيل مقول القول وبذلك يندغم المقول في المسرود، ويداخل نسيج الكلام المتلفّظ به نسيج الحكي ويتلبس به ويجري مجرى ذلك وينتظم في إطاره ما يلاحظ من تداخل العلامات الدّالة على إسناد عمليّة التلفّظ إلى عونين مختلفين في الحوار. فتشتبه علينا أقوال المتحاورين ولا نتبيّن على وجه الدقّة واليقين من الذي يتكلّم وربّما إلى من يوجّه الخطاب، وإن أمكن في معظم الأحيان الترجيح أو ردّ الأقوال إلى أصحابها لكن بعد تفحّص وإعمال نظر دقيق(18).

هكذا ندرك جسامة المفارقات التي تحدثها كتابة درغوثي القصصيّة في بنية التلفّظ القصصي بمفهومه التقليدي ومدى ما يسبّبه ذلك من إرباك عند القارىء المطمئن إلى جملة من السّنن المألوفة في التعامل مع أعوان التلفّظ القصصي. ولما كانت لنا قناعة بأنّ ضروب الانتهاك التي أتينا على تحليلها ليست اعتباطية، وبأنّ كاتبا ممتلكا أدوات القصّ وأفانينه امتلاك ابراهيم الدرغوثي لها لا يمكن أن يقدم على مثل هذا التصرّف دون أن تكون له رؤية، إن حاضرة في وعيه وإن غير حاضرة، يستهدف تأديتها ودون أن يستند إلى خلفيّة إيديولوجية بالمفهوم الواسع للكلمة، وجب ألاّ يكتفي الدّارس بالوصف وأن يتجاوز ذلك ليتعقّب آثار الدلالة واصداءها المحايثة لعمليّة التصرف أو الانتهاك هذه. وليس في وسعنا، لضيق مجال الدراسة، أن نتطرّق إلى هذا الموضوع من بابه الواسع أو أن نخوض في إشكالاته الشائكة والدقيقة. حسبنا الوقوف على ما نقدّر أنّه أظهر دلالاتها في مستويات ثلاثة :

1 ـ في المستوى النفسي : نقدّر أنّ هذا التداخل في عمليّة التلفّظ يشفّ عن عدم ثبات الهويّة، وعن شعور بتداخل الأنا والآخر والتباس حضور الذّات الواقعيّ بحضورها الخيالي. فإذا الهويّة هويّات وإذا الذات تتنازعها ذوات، فلا تعرف بحكم ذلك الفواصل بينها وبين الآخرين، ولا تستوي حضورا واضح المعالم بيّن الحدود. ولنا في كتابات لاكان "Lacan" تحاليل

مستفيضة متّصلة بهذا الموضوع.

2 ـ في المستوى الثّقافي العام : انتفت السلطة المعرفية الثّابتة والمعترف بها وأضحى الإنسان الحديث بمثابة المرآة التي تتلقى فيضا من المعلومات والعلامات الصادرة عن آفاق معرفيّة مختلفة تلقيًا سلبيًا. فلم يعد بوسع المتلقّي التسليم بصحتها ولا التثبّت من مدى صحتها. فإذا هو معلومة من المعلومات وعلامة من العلامات أو على الأصحّ موطن التقاء للعلامات وإرسال لها دون أن يكون له دور فاعل في إنتاجها أو قدرة على السّيطرة عليها والتحكم فيها.

3 ـ في المستوى الإيديولوجي بالمفهوم الضيّق للكلمة : تسلّط على الفرد ضغوط من المجتمع ومن السلطة فيصاب بضرب من العصاب وتتفتّت شخصيته شظايا، فلا يبقى في الذاكرة ولا يُستحضر من التجارب إلاّ ما كان متعلّقا بالحضور الجسديّ في بحثه المضنيّ عن لقمة العيش، وفي ما يسلّط عليه من عذاب ومن قمع من قبل شخوص مختلفي الهويّة لكنهم مشتركون أو متشابهون في القسوة.

II ـ المزج بين ما يثير صدى الواقع والخيال :

لئن كانت الكتابة الأدبية تتحدّد أساسا بأخذها، على نحو أو آخر، بأسباب الخيال، فإنّ التجربة الإبداعيّة الممتدّة أخضعت مظهر التخييل هذا إلى نظم ومقاييس محدّدة، إن قليلا وإن كثيرا. وهكذا تميّزت الكتابة «الواقعيّة» التي تمثّل عتبة دنيا من استدعاء التخييل، بترسّمها طريقة تقوم، إجمالا على الإيهام بالواقع، فيما تنحو الكتابة العجائبيّة المجسّدة عتبة عليا من مظهر التخييل، والجامعة أنواعا عدّة من الكتابة كالفانتستيك "Fantastique" والبدائعي "merveilleux" وما يعرف بالغريب "étrange" وبالمثير "insolite" ، وجهة أخرى تنهض على اقتناص المظاهر المثيرة للدهشة والاستغراب.

ودون أن نخوض في مسألة البحث في الخصائص المميّزة لكلّ نوع من الأنواع المذكورة نكتفي بالإشارة إلى أنّ موضوع تحديد الفواصل القائمة بين بعضها بعض لا يخرج، إن احتكمنا إلى دراسة تودوروف الموصولة به(19) من دائرة كيفية تلقي الشخصيّة الروائيّة الأحداث الغريبة أو الخارجة عن نظم الحياة الموسومة بالمألوفة، وصور ارتسامها في ذهننا واستجابتها لها من ناحية، وردّ فعل المتلقّي ـ القارىء وموقفه من موقف

الشخصيّة الروائية من ناحية أخرى.

ولا نستبعد أن تنتهي بنا دراسة معمّقة لكتابات ابراهيم درغوثي القصصيّة، من جهة البحث في السجلات بلغة موليني "Molinié" (20)، الغالبة على هذه الكتابات، إلى استخلاص حضور الأنواع المذكورة جميعا، بنسب متفاوتة ومقادير مختلفة من أثر قصصيّ إلى أخر.

المهمّ أن نلحّ، في سياق ما نحن بصدده، على أنّنا مدعوون عندما نلج عالمه القصصيّ، إلى التخلي عن مقاييسنا الوضعية والمنطقية ونظمنا المألوفة في قراءتنا للواقع، بمفهومه المتداول بصرف النّظر عن التسميّة أو التسميّات التي نسندها إليه ونسمه بها. ففي عالمه القصصيّ لا يستغرب خروج قتيلين من قبرهما واحتساؤهما القهوة مع الذي أقدم على قتلهما ومبادلته عبارات المجاملة ثمّ عودتهما إلى القبر وكأنّ شيئا لم يحصل. كما لا يثير الدهشة إن أتفق أن يعير فدائيّ مرسوم على لوحة وحامل بندقية سلاحه للرّاوي فيقتل به زوجته ثم يعيده إليه، فيرفع الفدائيّ أصبعيه علامة النّصر ويتسمّر في موضعه من اللّوحة من جديد واضعا رأسه بين يديه وكأنّ الأمر عاديّ ومألوف. ولا يدهش في هذا العالم الغريب أن يبعث الموتى بمجرد النفخ في مجاريهم الهوائية أو أن يتحوّل مقطوع الرأس كما لو كان حيّا سليما. وعلى هذا النّحو من توظيف الغريب وإحضار الخارق في عالمه القصصيّ يعمد إلى استدعاء شخصيّات أسطوريّة أو مختزنة في المخيّلة الشعبيّة موغلا في إضفاء صور الغرابة والتشويه الخلقي عليها جاعلا إياها تأتي أفعالا وتصدر عنها تصرفات لا قبل لتصوّرها خارج دائرة الخيال البعيد. فهذا واحد من جماعة «يأجوج ومأجوج» يوصف بالطريقة التالية : «تخلّف واحد من الجماعة في حجم حبّة الأرز له ذنب ذئب وأنياب خنزير وقرن في وسط رأسه فوق الجبهة. صار ذلك الرجل ـ حبّة الأرز يخبط السدّ بقرنه فيسمع له دويّ كقصف الرّعود. ويعاود الخبط والسدّ يترنّح ويرتجّ إلى أن فتح ثغرة فعوى... كالذّئب ومرّ إلى الأرض الحرام. فرد أذنه اليسرى ونام داخلها / كان له شعر كثيف يقيه الحرّ والبرد وآذان عظام إحداهما وبرة يشتّي فيها والأخرى من جلدة يصيّف فيها (21).

أما الكائن «البشريّ» الذي يتحلّق حوله النّاس ليقرأ لهم ما يدّعي أنّ له به معرفة واسعة وعليه اطلاع موسوعي من آثار القوم الإبداعيّة، وإنتاج الفكر الإنساني في الفلسفة والاقتصاد والسياسة فمنظره كريه يذكّر بفصيلة

الشّياطين كما ارتسمت صورتها فـي المخيّلة الشعبيّة إذ «له رأس ثور وذيل قصير كـذيل المهرى يهشّ به الذبـاب الذي تكدّس على مؤخرته التـي تشبه مؤخّرة قرود «البابوان».. وكانت له لحية تـيس عجوز معلّقة في قذال رأس ثور وعلى جانبي الـرّأس قرنان معقوفان... والصـدر غطّاه وبر كوبر الإبل. وجبّة الصوف التـي ارتداها تصل حدّ الكعبين / «رأيت تحت الـجبّة حافري بغل»(22). وكما تضخّم الأشكال والهيئات الجسمانيّة تضخيما يخرجها عن العادّي ويزجّ بـها في دائرة ما وراء الواقـع، تضخّم الأفعـال إلى حدود أو لا حدود اللاّمعقول. ومن الأمثلة الكثيرة المجسّدة لهذه الظاهرة نسوق المقطع التالـي المتّصل بـبعض أفعـال الصنم الرّاكب حـصانا والمثـقّل بالنيـاشين والأوسمة الدّالة على الجاه والعظمة :

«ينزل الصنم من عليـائه / ويرفس السجّد بحذائه البـرونزي / يرفسهم على رؤوسـهم / وعلى ظهورهم / وعلى الأرجل / ثمّ يـستلّ سيفا من غمده / ويقطع الرؤوس / رأسا / وراء / رأس / فتسيـل الدماء أنهارا / وتختلط بالبسـمات الصفراء / وبالعـيون الساحرة الحوراء / ثـمّ يجمع الرؤوس / رأسا وراء / رأس / يبـني بها قصـورا / قصر الهـناء / قصر السـعادة / قصر الشعب / قصر الحرية / قصـر الاستقلال / قصر الكرامة الوطنيّة / قصر الشّتاء / قصر الصّيف»(23).

ومن البيّن أنّ درغوثي لا يتوخّى هذا الضرب من الكتابة لمجرّد البحث عن أشكال جديـدة أو للتجريب الفـنّي المحض الخالـي من كلّ بعد قيـميّ، لكنّه يتجاوز ذلك إلى السـعي إلى تحقيق تبادل رمزي بين الواقع بمـفهومه العام والكتابة الفـنيّة، إن رمنا استعمـال سجّل بودريار Baudrillard النّظري(24). ويسـتـوي ذلك في اسـتغـلال مـا يوسم في أدبيات الـبلاغـة الـغـربيّـة بـ "Grotesque" وما قد تستقيم ترجمته بـ «التهوين أو التهويل السّاخرين». وقد حصرنا ذلك في الأبواب التالية :

1 ـ بـاب أوّل ذو مـدى دلالـيّ وجـوديّ : وحاصله استـفظاع الموت والشّعور الحاد بلا معقوليتـه. وأيّ شيء أدعى إلى ذلك من أنّ ضربة خفيفة بالمطرقة على مؤخرة الرأس كافية لإحداث قدر ضئيل من النّزيف يخرج من الأنف ويقضي أمر المصاب بالضربة نهائيًا ؟ هكذا يقدّم الحدث في «الجريمة والعقاب» كما لو كان عاديًا لا يدعو إلى الاستغراب أو إلى مجرّد التساؤل بله الاستنـكار والثورة. وبعـد أن يقدم الرّاوي علـى قتل العـجوزين بالطـريقة

المذكورة نراهما يخرجان من قبرهما ويعاتبانه بلطف على إقدامه على فعله مؤكدين أنّهما كانا يعتزمان تمكينه من وراثة القصر لو أمهلهما قليلا. وكان ردّ الرّاوي القاتل أنّه قدّر أنّهما سيموتان، على أيّة حال، بسبب مرضهما العضال، بعد فترة تطول أو تقصر. فلم ير داعيا، والحالة هذه إلى تركهما يتعذّبان وقرّر، عن حسن نيّة، تجنيبهما ذلك بالتعجيل باستدعاء ما لا محالة من وقوعه. والحاصل أن العلاقة بين القاتل والقتيلين لا تبدو مطلقا متوتّرة، بل هي لا تخلو من مشاعر العطف والحرص على التماس المبرّرات لأفعال وردود الأفعال الصادرة عن الآخر. ولا أدلّ على استحكام روابط الودّ بينهما من استجابة الرّاوي الفورية واللّطيفة لطلب العجوز أن يدثّرها في القبر لبرودته.

2 ـ **باب ثان نميل إلى إكسابه دلالة نفسيّة** : وقد يكون تحليله أذهب في التعقيد وأشدّ إشكالا لتقديرنا أنّ خير نموذج مجسّد له أقصوصة «الكلب» الضاربة إلى حدّ بعيد في الاتجاه السريالي. فظاهرة «التهوين أو التهويل الساخرين» تقوم على نقيض الشكل الذي تجلّت فيه في المثال السّابق. على التجسيد العيني المفضوح والمضخّم لما يفترض أنّه إحساس يدرك داخليًا ولا يستقيم عادة تشخيصه في شكل ماديّ محسوس. هكذا يهيمن حضور الكلب بصوره السلبيّة الكريهة على الأقصوصة المذكورة من أدناها إلى أقصاها. فنباح الكلب ينبعث، بدءا من الرّسالة الموجّهة إلى الرّاوي لإخطاره بارتباط زوجته بعلاقة «غرامية» مع كلب. ويلحّ الكلب عليه بالنباح حتّى يقضّ مضجعه، فيعمد إلى إخراجه وإخراج زوجته من سطور الرّسالة ليذبحها من الوريد إلى الوريد وليطعن الكلب بين العينين لكنّهما لم يلبثا أن يعودا إلى الرسالة ليسكنا سطورها ويستقرّا في ثناياها من جديد. ويعود إلحاح الكلب عليه بالنّباح. ثمّ يطالعنا الكلب في مظهر كريه مزر، هو مظهره، فيما يذكر الرّاوي، عندما وجده في البريّة وحيدا بائسا. فأخذه معه إلى بيته وأحاطه برعايته ثمّ أوكل له مهمّة حراسة البيت في غيابه. لكنّ الكلب لم يرع الذمّة، فها هو يراود زوجته ويقضي منها إربه ويغدو عشيقها. ويستقرّ الكلب في النهاية، داخل ثياب الرّاوي وفي صلب كيانه فتنبعث منه روائح كريهة تكون سببا في نفور الآخرين منه وابتعادهم عنه ليصبح وحيدا كالبعير المعبّد... أو كالكلب. وتفيد إشارة واردة قبل نهاية الأقصوصة، أنّ ما رواه كان من قبيل الحلم المزعج، ممّا يبرّر اختلاط الوقائع والتباس

الأمور، لكنّ الرّاوي لم يلبث أن أصابته عدوى نباح الكلب فأخذ يعوي وتنتهي الأقصوصة وهو على هذه الحالة.

هكذا يكتسب الكلب بعدا رمزيًا كثيف الدلالة مجسّدا بحضوره المزري ونباحه المزعج ورائحته الكريهة ـ ضمن دلالات أخرى ـ مشاعر الاغتباط والكراهية لتصرفات الآخر الذي يندّس في أعطاف الذّات ليستقرّ و«يعشّش» فيها. فإذا هو بمثابة الورم الذي يتضخّم ويتعاظم حضوره فيها حتّى يداخلها شعور بفظاعتها ويسكن الذّات شعور بكراهة الذّات.

3 ـ باب ثالث من الظاهرة المعنيّة نميل إلى وصله بالمعتقد الدّيني الشعبي : والطريقة المتوخّاة في تناول هذا المظهر في بعض كتابات الدرغوثي القصصيّة ومنها على وجه التحديد : «القيامة... الآن»، تتلخّص في تقديم ما يعتقد أنّه يجري في العالم تقديما مضخّما كاريكاتوريًا، واشتقاق مُعَادله في مكان يشبه موطنا عربيًا. ويستقيم أمر الاشتقاق عكسا، وإذا بصُوَرة ما يجري هنا وصورة ما يجري هناك تتراشحان وتستبدلان المواقع أو تتناوبان المواقع فنكتشف من إحداهما دلالة الأخرى ونفهم معنى ما يجري في فضاء إحداهما في ضوء ما يجري في فضاء الإخرى.

ودون أن نعمد إلى استعراض ما يجري في اللّوحات المكونّة للأثر القصصيّ المذكور لقناعتنا بعدم إجرائيّة مثل هذه الطريقة، نكتفي بالإلمام السريع ببعض الوقائع أو اللاّوقائع المضمنّة فيها على أن نعقّب عليها في مرحلة ثانية. فالسّماوات خلقت كما لو لم يكن الأمر يتعلّق بأكثر من صنع بالونات أو يستغرق أكثر من وقت قصير جدًا. والأرض يحملها إسرافيل على فيه وبواسطة قرن «عظم دائرة فيه كعرض السّماء والأرض»(25) وهو شاخص بها إلى العرش دون أن يصيبه كلل أو يشعر بالملل. والقمر يسرق كما لو كان الأمر يتعلّق بمجرّد سرقة كرة طائرة... ويأتي جمع يشبهون الجان لتفتيش بيت آدم بن آدم الآدميّ محدثين جلبة وضجيجا هائلين ممّا أزعج الصبيان النائمين والكلب الرابض قرب الدار. ويعمّ الهلع وترتجّ الأرض وتتساقط الكتب فيشاهد التوحيدي وماركس وابن رشد وحسين مروّة ونجيب محفوظ وتولستوي ومحمود المسعدي وهم يحترقون ويولولون ألمًا واحتجاجا، والكائنات الجهنميّة تفتّش في أخفى مواطن البيت عن القمر المسروق. ويعذّب آدم أشنع تعذيب ليقرّ بذنب لم يقترفه. ويتحوّل أحد زبانية التعذيب في موطن آخر إلى دراكولا ويغرز نابيه في عنق آدم

فيفور دمه غزيرا من الجراح ويجثو «دراكولا» «على ركبتيه فوق جثته ويلحس دمه»(26) ويكبت المعذّب ألمه وسخطه لعجزه عن القيام بأيّ ردّ فعل. لكنّ صراخا مكتوما ينطلق من أعماقه فـ: «قد يفجّر البراكين / ويغمر السّهول والجبال / ويغرق سفينة نوح / وبوارج الأسطول السادس / والغوّاصات الذريّة / والصواريخ العابرة للقارّات / وكلّ سفارات البيت الأبيض / وجواسيس الكرملين / ومعابد الربّ / ونواقيس العذراء / والمخبرين الصغار بمعاطفهم الشهباء / ونظّاراتهم العمياء / والمتاجرين بأنياب الفيل والمارغوانا والحشيش / وأكلة لحوم البشر / وقرصان المحيطات / والعمائم الحريريّة / وكتب التدجيل الصفراء»(27).

وفي العالم العلوي الموازي لهذا العالم، يتصرّف المطلق الإرادة كما يحلو له دون قيد ولا ضابط، فيفني الكون ومن عليه ويأمر بقتل أصفيائه والمقرّبين إليه بمن فيهم اسرافيل حامل الأرض على قرنه وملك الموت. ولمّا يجد نفسه وحيدا يعنّ له أن يبعث الأرض فينفخ نفخة البعث، فإذا الخلق قيام منتصبون كما كانوا وكأنّ شيئا لم يحدث.

ويعود البلاء ليعمّ الأرض من جديد بل يعود بأفظع ممّا كان. وتعرض صور من العظمة المبطنّة البطش والجبروت، منتمية إلى تواريخ وحضارات مختلفة. فنرى ناسا ساجدين لـ«صنم راكب على حصان والحصان يدور / والأرض تدور حول الشمس / والشمس تدور حول الصّنم / والشمس تتفتّت تتحوّل إلى مصابيح تضاء بالكهرباء وتزيّن ساحة الجماجم. عندها يترجّل الصنّم من الحصان ويذهب إلى المنصّة / ويجلس على أريكة كبيرة مصنوعة من خشب التّاك / ومزركشة بالعاج المجلوب من افريقيا السّوداء / ويجيء عبدان يحملان مروحتين / كلّ مروحة تحمل سربا من النّعام»(28) ويحصل ما يشبه ذلك في موطن آخر لكنّ في بيئة رومانيّة ومع تضخيم لمظاهر الأبّهة والحياة للقيصر المعظّم (29) ويجري مجرى ذلك في زمان أسطوري ترجّع صداه حكايات ألف ليلة وليلة وتشخّص فيه صورة الحاكم المطلق المتصرّف والنّافذ الإرادة في ذات «ملك الزّمان» المصنوع من البرونز(30). وللمظاهر السلطويّة الممثّلة في سعة الحياة وعظمة القيمة والقدرة الفائقة على إشباع النّزوات والشّهوات وجه آخر جماعه القهر والنزوع المرضي إلى القسوة وتسليط العذاب على المارقين دون حدّ وبلا وازع. وهو وجه تجسّده شخصيتا عبد الرحمن منيف

الروائيتان «سالم العطيوي»(31) و«الشّهيري»(32) والذي يهمنا التنبيه إليه والإلحاح عليه أن مظهر «التّهوين أو التّهويل الساخرين grotesque» يزاوج كما يستشّف من خلال ما وقفنا عليه، وهو قليل من كثير، ما يعرف في الأدبيّات البلاغيّة الغربيّة أيضا بـ «الاستعراض بالمثال Parabole» وحاصله عقد صلة في المستوى الشكلي بين مجموعة من الدّوال المتراكبة أو الصّور المتراسلة في مستوى المتخيّل الروائي ومجموعة من التصورات المستخلصة من الواقع أو من التاريخ أو من المعتقدات الجارية في الأوساط الاجتماعية عامّة أو عند فئة معيّنة(33) وبذلك لا يدرك «الواقع» بمفهومه العام بطريقة مباشرة ولكن بواسطة. ويفترض ذلك إجراء عمليّة فصل ووصل أو تبعيد وتقريب. بيان ذلك أنّ الكتابة المنتحية هذه الوجهة، وتحديدا «القيامة... الآن» لا توهم بقول الواقع أو استدعائه بل، على النّقيض من ذلك تماما، توهم بالانفصال عنه والتحرر منه، والانطلاق إلى واقع آخر مفارق له، منعتق من قيوده وملابساته ومبادئه السببية المحكومة بمنطق وضعي للزمان والمكان. فتبدو الكائنات والأفعال والعلاقات بين الشخصيات غريبة شاذة خارجة عن كلّ منطق مألوف. وقد وقفنا على نماذج من ذلك. والسؤال الذي يواجهنا تعقيبا على ما قدمنا هو ما هي الآلية الكفيلة بجعلنا نستجلي أو نستشفّ صورة من الواقع من خلال هذا الضرب من الكتابة؟ وكيف يشتغل هذا الوسيط حتى يؤدّي وظيفته؟ تقودنا محاولة الإجابة عن هذه التساؤلات إلى الوقوف على عناصر الوصل والتقريب وتحليل أظهرها وأكثرها حضورا ودلالة.

وفي تقديرنا أنّ أهمّ السبل المؤدية إلى تحقيق الغرض المنشود تنحصر في ثلاث :

تتمثّل الأولى : وهي الأبرز والأكثر حضورا وجلاء، في استدعاء ما يعرف بـ «اللاّتوافق anachronisme على نطاق واسع. حاصل هذا المظهر أنّ القائم بعملية الكتابة ينثر، في مواطن متفرقّة لكن مقدّرة بعناية، تعابير أو سجلاّت كلام ممتدّة أو مختصرة، متّسعة أو ضيّقة، خاصيتها أنّها مفارقة للسياق الواردة فيه، منتمية إلى مقامات وسجلات متداولة في خطابنا الثقافي الحديث بمختلف وجوهه فكريا أو دينيّا أو سياسيّا، ووظيفتها أنّها تذكرنا بأنّنا لم نبرح الحياة الراهنة والمحيط الذي نعيش فيه. وبذلك تصبح هذه التعابير أو الصور بمثابة المولّدات الدلالية أو المحطات الكاشفة التي

تأخذ في الانتشار والتسلّل إلى أعطاف النصّ ونسيجه السطحي لتغطيه وتطغى عليه ناسفة على هذا النحو، دلالته الظاهرة ومحتلة موقعه أو على الأصحّ، مزاحمة دلالته السطحية عن طريق بث عناصر تشويش ملحّة في نسيجه. هكذا نكتشف دلالة نصّ من خلال نصّ آخر، وننفذ إلى الخفي المسكوت عنه بواسطة الخطاب الآخر المغاير المفارق لما يفترض أن يؤدّيه الخطاب المضمّن. وبتوخي هذا الإجراء نعدل عن الدلالة الظاهرة للصنم الراكب الحصان المعبود من قبل الجماهير إلى دلالة حافة مغايرة مثيرة لصدى واقع سياسي كان سائدا في فترة معيّنة من تاريخ تونس الحديث وذلك من خلال قراءتنا المخصوصة لتسميات من قبيل «قصر الهناء وقصر السعادة وقصر الاستقلال» وما شابهها من قصور، وندرك، بالاستتباع، أن ما تظهره الجماهير من ولاء بل ما تبديه من تقديس للصنم لا يعدو أنّه وليد قهر لها. وهو قهر يستدل عليه، احتكاما إلى السياق الجديد الذي انتجته التعابير المفارقة المعنية واستنادا إلى قراءة بالخلف، بما جاء في النصّ المضمّن من ذكر لقطع الصّنم الرؤوس بلا حساب وإسالته الدماء أنهارا. وقس على ذلك ما تخلّل خطاب يوليوس قيصر من تعابير وتسميات تنتمي إلى سجّل الخطاب السياسي السائد في الفترة المذكورة، من قبيل التنويه بالانجازات الضخمة التي تمّت في عهده السعيد بمباركة من «مسؤولي البنك الدولي»(34).

أما الطريقة الثانية : المحققة الغاية نفسها المتمثّلة في تمكين القارىء من قراءة نصّ من خلال نصّ، والانسراب إلى نصّ مسكوت عنه انطلاقا من نصّ مقروء ظاهر، فهي أخفى وأشدّ التباسا وأكثر استعصاء على التأويل. والسبب في ذلك أنّ القائم بعملية الكتابة لا يضمّن نصّه المباعد لصدى الواقع المعيش مفردات أو تعابير مفارقة على منوال ما سبق ذكره، إنّما يلتزم سجلاً واحدا ويمسك عن كلّ إيماءة صريحة أو حتّى ضمنية تشي بمقاصده الخفية. ومن المشروع أن نتساءل بهذا الصدد عما يبرّر تعليقنا بهذا النوع من النصوص مقاصد خفية يتبناها الكاتب. تتلخص الاجابة في القول بإنّ هذا النوع من الكتابة يتطلّب تفحّصا مليّا للنصّ حتّى يهتدي القارىء إلى خيط يربط بواسطته الدوال والمدلولات المتجليّة في سطح النصّ المتخيّل المقروء من ناحية، واحداث مرجعية أو صورة منطبعة في الذهن عن واقع معيّن من ناحية أخرى(35).

ومع ذلك يظل مظهر الالتباس، ومن ثمّ التردد في التأويل قائما لتعذّر التطابق التام بين وحدات الدال والمدلول في مستوى النصّ المتخيّل والوحدات الدّالة، إن أمكن استخلاصها، في المستوى المرجعي. يضاف إلى ذلك أنّ الكاتب كثيرا ما يعمد إلى التلاعب بالدوال وإضفاء مسحة من التعمية والغموض لتضليل القارىء وحمله على تفادي الاسقاط والقراءة التبسيطية التي يعقد، بمقتضاها، علاقة مباشرة بين وحدة من هذا المستوى ووحدة من ذاك. فضلا عن أن مثل هذا الإجراء الإبداعي يمكّنه من «أن يقول دون أن يقول»(36) وبالاستتباع من التنصّل من المسؤولية بالاحتماء بظاهر النصّ، والتعلّل بأنّ مقاصده لا تتعدّى الدلالة التصريحية المتجليّة في مستواه السطحي، فما على المؤول، والحالة هذه، إلاّ تحمّل مسؤولية تأويله.

طريقة أخرى : منتظمة في إطار هذا التوجّه، في صورته العامة، يتوخّاها درغوثي في كتاباته القصصية، وتتمثّل في توظيف ما يعرف بـ «الشبه الرمزي allégorie». وأبرز السمات الفارقة بين هذا النّوع من الكتابة الإبداعية والنوع السابق، أنّ «الاستعراض بالمثال parabole» يختصّ بامتداد وحداته الدّالة وتراسل صوره، تراسلا قابلا للانتظام والتشكّل في حكاية تامّة، فيما يتحدّد «الشبه الرمزي» بقصره وانحصاره في صورة واحدة أو عدد محدود من الصور. والنزعة الغالبة في الكتابات المعنية بالدرس تشخيص نماذج اجتماعية وفق نمطين من الصور الرمزية.

فالنماذج الموسومة بقيمة سلبية تعرض في صور مشوّهة مثيرة للنفور والاشمئزاز. ومن أثر الصور، عند الكاتب، تلك المستحضرة أشكال الأبالسة والجان وأكلة لحوم البشر كما بلورتها وقدّتها المخيّلة الشعبية. وقد أوردنا، في سياق سابق، نموذجين منهما، يجسّد الأول أدعياء الثقافة في مجتمعنا العربي الحديث، أما الثاني، وهو ذاك القائم على تصوير جسد واحد من جماعة «يأجوج ومأجوج» فنرجّح أنّه يرمز إلى جلاّدي العالم الجديد، المتصفين بالحمق والجشع والجبروت. ولهذين النمطين أشباه ونظائر كثيرون.

أما الصنف الثاني من الصور الرمزية، فيتّسم ببراءة الهيئة الجسدية ولطف الحضور، ويختص به من كان يحظى بمحبة الراوي وتعاطفه ومن كانت صلته به قائمة على الودّ والثقة المتبادلة. ولئن بدا هذا الصنف من الصور أقلّ حضورا وانتشارا من السابق، فهو ماثل في كتاباته، يتخلّل

نسيجها من حين إلى آخر، وكأنّه يمثّل منها محطات استراحة يلتقط فيها الراوي أنفاسه بالسكون إلى من صادفوا من نفسه هوى فحباهم بمحبته بعد العناء الطويل والتوتر المتواصل.

وقد تكون آثار الصور المجسدة، لهذا الصنف، الطائر اللّطيف المنظر، ومنه يستصفي «الحمامة» ودون أن نعرض لملابسات هذا الحضور في مواطن مختلفة من أقاصيص الدرغوثي، نكتفي بالإشارة إلى أنّ هذا الحضور تحوّلت اليه المراة الفلسطينية(37) وشخصية الأم(38) وشخصية الراوي نفسه(39).

بقي أن نبدي، تعقيبا على هذا التحليل، ملاحظة مؤدّاها أنّه يتعيّن، في جميع حالات التأويل واستقراء الخلفيات المفترض أنّها مستكنّة في البنية العميقة للنصّ، مراعاة الجانب الأدبي الفنيّ، وإلاّ انعدمت فائدة القراءة واستوى النصّ الأدبي كسائر النصوص المتداولة في الساحة الصحافية والسياسية والفكرية العامة. وفي هذا السياق نرى وجوب التنبيه إلى أنّ قراءة يُعْقَد، بموجبها، ربط آلي بين دال أو صورة من النصّ الأدبي وحدث مرجعي معيّن، أو ما انتظم في إطاره، تؤول، لا محالة، إلى الإجحاف بالعنصر الأدبي، ومن ثمّ، إلى إفقار النصّ من جهة أنّها تفقده مظهر التكثيف الدلالي المحايث لكل عملية إبداعية جادّة. حسبنا، للاستدلال على ذلك، ذكر شاهد واحد، هو أنّ عقد صلة آلية مباشرة بين «يأجوج ومأجوج» من ناحية وإسرئيل أو أمريكا من ناحية أخرى قد لا يستقيم لأسباب عدّة نجملها في ما يلي :

أوّلا : أنّ انتشار «يأجوج ومأجوج» في الأرض إلى حدّ ملئها لا يناسب حجم إسرائيل إلاّ إن كان ذلك من قبيل التخييل الذي يتّفق أن يستدعي، كشأنه في هذا السياق، الإيغال في عقد التّشبيه.

ثانيا : أنّ ربط هذا القوم بأمريكا لا يقضل التأويل السّابق لسبب آخر هو أنّ أمريكا سخّرت، فيما ينطق به النصّ في بعض المواطن(40) طائراتها الخفيّة وصواريخها العابرة للقارات وغوّاصاتها النوويّة للوقوف في وجه هذا الشرّ المستطير وردّه.

ثالثا : أنّ طريقة تقديم هذا القوم من جهة التركيز على مدى إفسادهم في الأرض وعبثهم وإحداث الخراب فيها توازيها وتجري مجراها طريقة الراوي في التعامل مع أحداث أخرى مماثلة أو مشابهة لها ومنتظمة في إطار مكاني

علوي أو أسطوري أو أرضـي قريب منا ومحـيط بنا. إذ تصوّر فـي مظهر لا يقلّ شناعة وفظاعة عمّا قدّم به أولئك .

رابعا : قد يكـون أهمّ هذه الأسباب جـميعـها ما تتـميّز به هـذه الصورة «المثليّة» وأضرابها، وهي كثيرة تنتشر في معظم كتابات درغوثي القصصية، من كثافة متأتية من كونها موطـن التقاء وتقاطع لسلاسل صورية وتداعيات ذهنية صادرة عـن فضاءات معرفية وآفـاق ثقافية متنوعة، إذ هـي تستدعي الأسطوري بدلالاته الحافة الدينية والتخييليـة، والسياسي بمرجعيته العامة الكونـية والخاصـة المظروفـة بأوضاعنـا الراهنة، والتـاريخي القديـم منه والحديث، والتكنولوجي بـانجازاته المذهلة والمدمّرة بالنسبـة إلى مقتضى الحال، وغير ذلك ممّا يجعل هذا الضرب من الـصور المثليّة مكتنزا مشحونا بدلالات لا حدّ لها، ويكتسب، بسبب كلّ ذلك، قيمته الأدبية.

III ـ ظاهرة التّناص في كتابات درغوثي القصصية :

ظاهرة التناص، في الإبداع الأدبـي، ظاهرة مألوفة وطبيعـية كذلك. فكلّ نصّ يواطىء نصوصـا أخرى ليمحوها ويعيد كـتابتها مجريا علـيها ضروبا من عمليات التحويل فيؤكدها ويثبتها على نحو أو آخر أو ينفيها ويتجاوزها. وفي جميع الحالات تظلّ آثار الكتابات السابـقة ورواسبها مستكنّة في ثنيات النصّ مشعّة في خفوت، منتظرة من يسلّط النّـظر عليها لتبتعث من سكونها من جديد وتمثل نابضة حياة وقدرة على التجدّد الدلالي.

ولعـلّ أهمّ سمـة مميّزة لـحضـور هذه الظاهـرة في كتـابات درغـوثي القصصية، إجـمالا، أنّه يتعمّد استدعاء أقوال أو عناوين أو مـقاطع قصيرة، عادة، من نصوص معروفة على نطاق يتّـسع أو يضيق ليفكّكها ويزجّ بها في سياقات مختلفة عن الأصل على نحو يكسبها قيما جديدة ويظهر مباعدته لها وسخريته منها.

وسنسـعى، بدءا، إلى اسـتجلاء مـعالم مـمّا يجوز وسـمه بالتـناص في مستوى البنـية الخارجية لنصوصه الـقصصية. والمقصود بـذلك ما يجريه الكاتب، فـي صلب خطابه الـقصصي، مـن تقسيـم إلى مفاصـل أو وحدات مقطعيـة ويختاره من عناوين لهذه الأقـسام، بل لبعض أقاصيـصه ذاتها، إذ يلفتنا اسـتدعاؤه لعناوين آثار أدبية أو فـنية معروفة ومتداولـة في الساحة الثقافية.

وقد تـرد هذه العنـاوين مطابـقة للأصـل المأخـوذ عنه كــ «لمن تقـرع

الأجـراس» و «الجريـمة والعـقاب»(41) أو هـو يعمـد إلى العـدول بهـا عن الأصل، فـيجري علـيها تحـويلا بسيطا لا يحجب، بـصفتـه هذه، الأصل. فيصبح عنوان «التوت المرّ» في أقصوصـة له «الخبز المرّ» ويستحيل عنوان الفلم المعروف «النازلة... الآن» "apocalyps now" إلى «القيامة... الآن» والذي يهمـنا لفت النّظر إليـه والإلحاح عليـه، في هذا السيـاق، أنّ مضمون الـمتن القصصـي المتعلق بالعـناوين المنقولة لا يمـتّ بصلة إلى المتن القـصصي المـتّصل بالعـناوين الأصليـة. فلا الفـواعل ولا العلاقـات بين الفـواعل ولا الأحداث، فـي كلا الإنتاجـين الإبداعـيين، متـشابهـة. وكأنّ الكـاتب يتعـمّد التضليل وتعـتيم المسالك جاعلا من الكـتابة عملية قائمة علـى البطالة، غير مستهدفـة من غاية سوى العبث والتلاعب بالنصـوص، أو بالرموز الواسمة لهذه النصوص والمتمثّلة في عناوينهـا، كيفما اتّفق. ومع ذلك فلا شيء أكثر جدًا من الـعبث بكتـابات الآخرين أو عـناوين كتـاباتهم، في آثار الـدرغوثي القصصية. فلئن بدت العناوين المأخـوذة باطلة غير مبرّرة التوظيف للسبب المذكور سابقا، فإنّ مجرّد قراءة النصوص القصصية الموصولة بها يكشف ترابطا وثيقا قائما بين المتن القصصي والعنوان الموصول به. ويستتبع ذلك أنّ وضع العنوان ليس اعتباطيا.

هكذا تتلخّص أقصوصة «الجريمة والعقاب» في إقدام شـخص هو الراوي على قتل زوجين واكـتشاف أمره، في نهاية المطاف، وتسليـط عقوبة عليه. كذلك يشي عنوان «الخبز المرّ» بمدى ما يواجه الفرد، وفي النص القصصي المعني نجد أمّ الـراوي المنتمية إلى شريحة اجـتماعية متواضعـة، وتتحمّل كثيـرا من المشقّة لـلفوز بقوت يومـها وكسب الكفاف مـن الرزق. وتعرض قصة «القـيامة... الآن» صورا من الجـحيمين السمـاوي والأرضي. ويجري مجـرى هذا الاتصـال الحـميم بيـن العنوان والاحـداث المـروية في المـتن القصصي بالنسـبة إلى العناوين المذكورة الأخرى، وإن من جهـات مختلفة يتطلّـب التوفّر عـليها تـوسّعا في الـتحليل لا يـمكن إجراؤه في حـدود هذه الدراسة لا سيّما وأنّ غرضنا الرئيسـي، في سياق ما نحن بصدده، لا يتعلّق رأسـا بتحـليل الـنصوص المـعنيـة في مـا يشدّها من صـلات بالعنـاوين الموضوعة لها، وبما يثيره ذلك من قضايا، لكنّه لا يتعدى مجرّد التدليل، من خلال نماذج قلـيلة، على وجود صلة وثيقة بـين العناوين المنقولة المـسمّية بعض أقاصيص الدرغوثي والمضامين الـحدثيّة لهذه الأقاصيص، على نحو

ينقض ما قد يتبادر إلى الذهن من اعتباطية هذه العناوين.

والذي يبدو أهمّ ممّا قمنا بتحليله أنّ العلاقة بين نصوص الأقاصيص الحاملة عناوين منقولة والنصوص القصصية الحاملة العناوين الأصلية ل بدت، كما أشرنا، واهية بل منعدمة في مستوى الظاهر، فهي، متى تأمّلنا وأمعنّا النّظر فيها ليست كذلك، في مستوى البنية العميقة، بل هي مستحدّة وثيقة لكن من وجهة أخرى.

وهكذا لا تختلف أقصوصة «الجريمة والعقاب» للدرغوثي عن رو دستوفسكي الحاملة العنوان نفسه من جهة التساؤل عمّا إذا لم تكن النّز العدائية والعدوانية متأصّلة في الإنسان مركوزة في طبعه وعمّا إذا انت إمكانية تبريرها بغير رغبة الإنسان الملحّة والعميقة في تحقيق مآر الشخصيّة وإشباع نزواته الانانيّة. غير أنّ الاختلاف البيّن بين الخطاب القصصيين يكمن في كيفية التعامل مع هذا العامل النفسي وطريقة تقد وتشكيله في قالب فنّي. ففيما يغلب التوتّر وتحتّد الانفعالات والخلافات ب القائمين بالفعل في رواية دستوفسكي المذكورة، تبدو العلاقات ب الفواعل في أقصوصة الدرغوثي متحرّرة من كلّ انفعال، بعيدة عن كلّ تو بل يجري الحدث في جوّ عادي مألوف تغلب عليه أسباب التعاطف ومشا الودّ. ويقودنا ذلك إلى استخلاص نتيجة حاصلها تداخل الجدّي والهزليّ هذه الأقصوصة وامتزاج أحدهما بالآخر حتّى لا إمكان للفصل بينهما. ف بدستوفسكي يتقمّص قناع الدرغوثي والدرغوثي يتقمّص ق دستوفسكي ويتلبّسه. كتابة أحدهما تصبّ في كتابة الآخر وتعدل بها مجراها. الجدّ يصبح هزلا وسخرية، والهزل يغدو جدًا ومأساة. الوا ينظر بعيني الآخر ويندسّ في إهابه. والحدث المفرد يمكن أن نسبغ ع مسحة جادة أو ساخرة بحسب وجهة نظرنا وطريقة قراءتنا للأش ورؤيتنا إلى العالم. وقس على ذلك بين «النازلة الآن» و «القيامة الآن» ؛ تغيّر مضمون البنية العميقة واكتسب بعدا ايديولوجيًا بالمفهوم الوا للكلمة، وكذلك «لمن تقرع الأجراس»، وإن انتقلت بنية مضمونها الدرغوثي إلى التساؤل عن وضع المثقّف ووظيفته في المجتمع الحد ويجري الحكم نفسه على «الحدأة والصيّاد» وان قلب الدرغوثي الحكاية مسحتها التعليمية المدرسية إلى البحث عن كيفية معايشتها للتج المأسوية الفلسطينية. وفي جميع هذه الحالات لا تخرج الكتابة القصص

عند درغوثي من دائرة التعامل العابث الساخر المتجاوز، على الدوام للنظر في العابر، والنافذ إلى صلب القضايا المتناولة من خلال تجارب الآخرين الإبداعية ليحقّق التبادل الرّمزي الموسوم بطابع الهزل بين تجربته وتجربة هؤلاء من ناحية والواقع المظروف زمانيًا ومكانيًا والحضور الانساني في الكون من ناحية أخرى.

ظاهرة ثانية تلفت انتباه القارىء لأقاصيص درغوثي، في المستوى الذي نحن بصدد تحليله، وتتمثّل في تقسيم الخطاب القصصي إلى مقاطع أو مفاصل تتفاوت طولا، وتصديرها بعناوين فرعيّة. ولهذه الطريقة في التعامل مع مادة القصّ مصادر عدّة نكتفي بالوقوف على مصدرين منها :

يتصّل الأوّل بالطريقة المعهودة في تقديم الأخبار. وهي طريقة تقوم على الفصل والمباعدة بين خبر وآخر، فيبدو الوحد منها منقطعًا معزولاً عن السّابق له واللاّحق، قائما بذاته، دون أن ينفي ذلك إمكان اتّصال هذه الأخبار من وجهة أو وجهات أخرى كالاشتراك في الموضوع أو في الحدث أو في القائمين بالفعل. ولئن تراشح المظهران في كلا الصنفين من الأعمال فارتسمت معالم كتابة الأخبار ورجّعت أصداؤه بشيء يكثر أو يقلّ من الإلحاح في بعض أقاصيص الدرغوثي، فالأمر لا يتعدّى شكل المادة من بعض جوانبها، أمّا مادة الشكل فتقوم على الانتهاك المتعمّد لتلك الأخبار عن طريق تضمين أحداث ومعالجة موضوعات لا تمتّ بصلة للأخبار المعنيّة ومن جهة طيّ ما يؤخذ منها ونشره بشكل يفضح مباعدة الرّاوي لها وسخريته منها. ومع ذلك تظلّ آثار هذه الأخبار وأصداؤها حيّة نابضة مشعّة بدلالات حافة ثريّة جماعها أنّنا مسكونون ببقايا من الماضي محكومون به على نحو لا نستطيع معه فكاكا ولا انعتاقا.

أمّا المصدر الثاني ولعلّه الأظهر والأهمّ فيتمثل في استدعاء عناوين فرعية في صلب بعض أقاصيصه، ومنها بوجه خاص «القيامة الآن» على الطريقة المجراة في مسرحيات «بريشت» ذات التوجه التعليمي. على أنّ ما يلفتنا في توظيف الدرغوثي لهذا الضرب من العناوين أنّه لا يلتزم مبادىء الاتّجاه المذكور التزاما كاملا ولا يفي بشروطه وفاء تاما، لكنّه يتعمّد، على مذهبه في التعامل مع النّصوص المستحضرة، انتهاكها والسخرية منها، وإن لم يكن ذلك إلاّ من جهة إضفاء مسحة فنيّة تشي بحضور الشّكل السّردي لحكايات ألف ليلة وليلة مستكنا في تضاعيفها. وهكذا تضاعف

السخرية عند «بريشت» بسخرية درغوثي وتكثّفها فإذا نحن نقرأ الدرغوثي من خلال «بريشت» ونقرأ بريشت من خلال الدرغوثي، نصّ يجذب نصّا ويداخله، نصّ يباعد نصّا ويزاحمه. وللتوفّر على طريقته في التلاعب بالنّصوص ومن خلال ذلك في جعل بعضها، بسبب من بعض وفي الآن ذاته، مفارقا له، نسوق المثال التالي ثمّ نعقّب عليه :

«آدم بن آدم الآدميّ يريد شراء سندات في بنوك وول ستريت» وزوجته حياة النّفوس تذكّره بأنّهما في الجنّة»(43). فهذا العنوان الفرعي يستدعي طائفة من الملاحظات نجملها في ما يلي :

1 ـ إنّه، من حيث بنيته الشكليّة، يتوخّى الطريقة السرديّة في التعبير، ويجاري نماذج العناوين السائدة في بعض أصناف الكتب المدرسيّة التعليميّة، وبحكمه هذا يتأثّر أسلوبُهُ أسلوبَ «بريشت» في وضع العناوين الفرعيّة، داخل مسرحيّاته.

2 ـ إنّ الكاتب يجاري طريقة «بريشت» كذلك من جهة «التغريب» في مستوى التسميات المسندة إلى الشخصيات. ظاهرة «التغريب» المعنية يقصد بها إطلاق تسميات تلفت الانتباه وتثيره من جهة وقعها غير المألوف أو مباعدتها للأسماء المتداولة أو للسياق النّصي أو لغرابة دلالتها المعجميّة. وينطبق ذلك بشكل أو آخر على الإسمين المعنيين في العنوان المذكور.

3 ـ يسترعي انتباهنا على صعيد آخر، أنّ هذا العنوان يباعد الطريقة البريشتيّة في وضع العناوين من وجهتين :

تتمثل الأولى في إمعان درغوثي في تغريب السياق على نحو لم نعهده عند بريشت ويعدّ ذلك تجاوزا له. حاصل هذا الضرب من «التغريب» جعله الأحداث تجري في عالم فوقيّ ماورائي. وتتمثّل الثانية في الإيغال في المفارقة التعبيرية anachronisme المتمثّلة في إنطاق الشخصية لغة تنتمي إلى السّجل الاقتصادي الحديث، إذ تتحدّث عن «وول ستريت» والحال أنّها في الجنّة.

4 ـ تتجاوز سخرية العنوان المعني السخريّة بوضع طبقي في الحياة الاجتماعية المظروفة بحدود الزمان والمكان لتطول من في الجنّة وتسعى إلى القيم الدينيّة. فالآدميّ الموجود في الجنّة ظلّ يفكّر تفكير من في الأرض، فيعبّر عن رغبته في تزكية ماله وإنمائه بصرف النّظر عن الوجهة

التي يأخذها المال والطريقة التي بها ينمو ناسيا أو متناسيا أنّه في الجنّة. وتطلّب الأمر تدخّل عشيقته لتذكيره بالموطن المقيمين فيه.

5 ـ يبدو للقارىء أخيرا أنّ علاقة العنوان المعنيّ بالفصل القصصيّ الموصول به تختلف، جذريًا عن علاقة العناوين التي يصدّر بها بريشت مفاصل مسرحياته من جهة أنّها تنتظم في إطار حبكة متّصلة الحلقات، تمثّل الواحدة منها تتويجا لفعل (بالمفهوم البريشتي للكلمة)، وتمهيدا لفعل لاحق، في اتّجاه التدهور لوضع شخصيّة أو شخصيّات منتمية، عادة، إلى شرائح متواضعة من المجتمع من ناحية، وبداية تبلور وعيها بوضعيتها وبالأسباب التي أدّت إلى حالة التدهور هذه من ناحية أخرى، فيما تبدو تلك (ونعني المفاصل المكوّنة للأثر القصصيّ عند درغوثي) منقطعة من كلّ حبكة إلاّ ما كان من قبيل السياق العام والرؤية الكليّة إلى العالم، فلا تتعدّى العلاقة بين الوحدة القصصيّة والأخرى المجاورة لها مجرّد العلاقة المكانية ولا تُشدّ إليها إلاّ بأسباب واهية في مستوى ظاهر البنية، لكنّها دالة على أنحاء أخرى في مستوى البنية العميقة وقد كنّا ألممنا بمظاهر من إنتاجها الدلالة في مواطن سابقة.

ما يهمّنا الإلحاح عليه، في مستوى ما نحن بصدده، أنّ طريقة الدرغوثي الطريفة في التعامل مع نصوص «بريشت» ونصوص غيره، تنعطف بعمليّة التناص إلى مسالك أخرى مستحدثة وتخضعها إلى تجربة مغايرة للتجارب التقليدية ومؤسّسة لإنشائية جديدة.

فإن انتقلنا إلى التناص في مستوى البنية الداخلية، والمقصود به علاقة المادة الحدثيّة في حدّ ذاتها بنصوص أخرى وإن كانت الحدود بين كلا الصنفين من التناص متداخلة ومتوالجة في كثير من الأحيان، ألفيناه عريضا متشعبّ المسالك. وقد كنّا استجلينا مظاهر منه في مواطن سابقة خاصة منها تلك المتّصلة بالصور المثلية وما جرى مجراها. فلا نرى داعيا إلى العودة إليها حرصا على تجنّب الإطالة ولتحقيق الغاية نفسها سنكتفي بالوقوف على ما نعتبره أظهر مقوّمات هذا الضرب من التناص.

فمّما يشدّنا في كتابات الدرغوثي، في المستوى الذي نحن بصدده انتشار الاستطراد على نطاق واسع. والسمة المحدّدة لهذا الضرب من الكتابة الانتقال المفاجىء من حدث إلى حدث آخر ومن موضوع إلى موضوع لا يبدو أنّ له به صلة ظاهرة ممّا يضفي على طريقته في السّرد،

وبوجه خاص في «القيامة... الآن»، سمة التعاقب السريع للصور. وهي طريقة تذكرنا بما يتميّز به تركيب بعض الأفلام الحديثة من اعتماد اللقطات المتنوّعة والمتلاحقة بسرعة(43). فننتقل في القصّة المذكورة من سجل أسطوري إلى سجلّ سياسي إلى سجل بوليسي دون أن يعني ذلك، كما المعنا سابقا، عدم ارتباط بعضها ببعض وتراسل بعضها مع بعض بوجوه مختلفة، كنّا وقفنا على بعضها وسنسعى إلى رصد عدد آخر منها في ما يلي:

1 ـ **النّصوص الدينيّة** : كالآيات القرآنية والأحاديث التي يسوقها الرّاوي في كثير من الأحيان في مفاصل تبدو مستقلّة أو تكون بمثابة محطات تستريح فيها الكتابة وترتدّ إلى مرجعيّة دينيّة، تتجلى عند إمعان النّظر في علاقاتها بغيرها. مولّدا لفصل قصصيّ يكتسي عادة، شكلا خرافيا مضخّما قائما على التهويل العابث. وللاستدلال على ذلك بمثال واحد نشير إلى أنّ نصّ الآية : «وإذا وقع القول عليهم أخرجنا لهم دابة في الأرض تكلّمهم»(44) يشفع، في فصل لاحق، بظهور دابة ذميمة الخلقة، مشوّهة الأعضاء، عظيمتها تسعى في الأرض فتحدث فيها دمارا رهيبا. وقد نحتاج إلى كثير تدبّر لنستحضر من خلالها صورة ذلك الوحش المرعب في فيلم «كينغ كونغ»، وبالفعل لا نلبث أن نتبيّن أنّ الكتابة تصرّح بمصدره وتحيل عليه، فيذكر هذا الإسم في معرض الفصل. وللإمعان في التلاعب بالمرجعيّات المحيل عليها وإكسابها مسحة ساخرة يسند ما جاء بشأن هذه الدّابة من وصف لمظهرها وأفعالها إلى الثعالبي والماورديّ(45).

2 ـ لئن كان الاستطراد قائما في نص درغوثي القصصي المبني على مباعدة الكلام بعضه لبعض وبعثرته في اتجاهات مختلفة، فهو يكتسب متى تأمّلناه بدقّة وظيفة تفسيريّة، ويصبح بالاستتباع أداة صالحة للكشف -eu-ristique وذلك أنّه يتيح قراءة بعض الوحدات في ضوء بعض واكساب بعضها قيمة بالقياس إلى بعض. والنتيجة أنّنا نحصل على مجموعة من الصور المتراشحة التي يصبّ بعضها في مجرى بعض ويتضام بعضها مع بعض في إطار عمليات تعليب وتضمين لوسائط متراكبة ومتداخلة. وهكذا فما يجري في عوالم مختلفة ومتباعدة، وهي على وجه التحديد العالم العلوي والعالم الأرضي «الواقعيّ» و «العالم الروائي» المنتصب في منزلة الوسيط بين هذا وذاك، يرتدّ إلى صور متراسلة أو مسارات صور

محـدودة العدد نسـبيًا. ومـن أكثر هـذه المسارات الـصورية حضـورا في «القيامة... الآن» الـمظاهر الاحتفالية التـي تذكّرنا في أشكالها المتـجليّة في النّص بالمراسم الطقسيّة الوثنية عند القبائل البدائية، والقائمة في صورتها العامة على رتابة الأفعال والحركـات والأقوال فيها وقصرها. والطريف في طريقـة الاستدعـاء أن الرّاوي يزاوج بين هذه الأشـكال الطقسـيّة البـدائية والمعتقـدات الدينية الشعبيّة عنـدنا جاعلا بعضـها يأخذ بـاسباب من بعض ويواطئـه وينتشر ذلـك بطريقة توليـدية فيعـمّ العوالم المـذكورة جميـعا. والنتيـجة أنّ ما يجري فـي هذا العالم يجري نـظيره الشكلي في عـالم آخر. ويستقـيم ذلك عكسا بداهة. فإن أجـرينا عملية مـسح للمظاهر المتصـاقبة انتهينا إلى استجلاء ما يلي :

ففي مستـوى القائمين بالفعل تـطالعنا، في هذه العوالم جمـيعا، صورة الطاغـية المطلق الإرادة الـمتصرّف حـسب أهوائه، مـجسّدة في الحـضور الإلهي في العالم الغيبي وفي الصنـم القاهر المهاب في العالم الأرضي وفي شخـص الشـهيـري في الـعالم الروائـي البسـيط بين هـذا وذاك. ومن أهمّ المظاهر اللاّفـتة في تصوير هيبـة هؤلاء وعظمة حضورهم أنّـهم يظهرون محاطين بالأعوان والمـقرّبين المختلفي الهويّة بحسب مـوقعهم من العوالم المذكورة، لكن السمة المشتركة بين هؤلاء الأعوان جميعا أنّهم يقومون من صاحـبهم المعـظّم مقام «الجـوقة» من الشـخصيـة المأسوية وإن اخـتلف مضمون الشكل بين هذا السياق وذاك.

تتكوّن الجوقة القائمة في العالم العلوي من الملائكة والجان والمبعوثين من النّاس في العالم الآخر. فـهم جميعا يبتهلون إلى ربّهـم ويلهجون بذكره ويرسلون عبارات الحمد والتقديس له. ولـلصنم عبيده وحشمه والمنفذون لأوامره. كـما يطالعنـا «الشهيـري» محفـوفا بالجلاديـن وبمن يسمـهم بـ «الجلاوزة»(46).

وكما يـستوجب المـقام في مثل هذه الحـالات فإنّ العلامـات الدّالة على الولاء للـ (المعبود) وخفض جناح الذّل له كثـيرة. فهؤلاء الملائكة يسبّحون إلى ربّهم فيرسلون تسبيحهم وابتهالاتهم بطريقة شعائرية طقسية :

«العرش عـلى مناكبهـم / يقولون / سبـحان ذي العرش والجـبروت / سبـحان ذي الملـك والملكوت / سـبحان الحـيّ الذي لا يموت / سـبّوح / قدّوس / قدّوس / سبّوح / سبحـان ربّنا الأعلى / ربّ الملائكة والرّوح /

سبحان الذي يميت الخلق ولا يموت / »(47).

وهؤلاء الوزراء والأعوان المقرّبون ينخرطون في العزف وفي الر
البهلواني على طريقة الدراويش، بعد إعدادهم المحكم لمراسم استـ
الصنم الرّاكب الحصان : (فجأة هزّ السّاحة، دوّي كالرّعد القاصف
«اضرب البندير يا وزير»). ضرب الوزير البندير : دج / دق / دج / د
دق / زد في ضرب البندير، دق / دج / دق / دج / دج / دق أكثر أك
وزير / دج / دق / دج / ...دج / دق / وتنهال أكفّ بقية الوزراء :
البنادير تضربها بلا رحمة وتنهال الأكفّ على الأكفّ تصفّق تاء مرفو
ص ـ صفّق / صا / ف / فق / فاء / ف / قاف / ق / تصفّق ص
تصفيقا وترفع المدائح والأذكار / تمجّد السيّد الذي قهر الكفّار / و
الديار وضرب الدينار / وحرّر الصغار والكبار (48).

وقد تصدر الأوامر من «القاهر» بطريقة غنائية تدلّ عليها أو تشـ
صورة التفضية في الكتابة القائمة على الفصل بمساحات عريضة بـ
بين الدوّال وتواتر الوحدات الصوتية المتشابهة أو المتماثلة الإيقاع
يقول «ليحيا جبريل / وميكائيل / واسرافيل / فيحيون / ... و
اسرافيل أن ينفخ «نفخة البعث» فتخرج الأرواح كأنّها النّحل قد ملأت ه
السّماء والأرض / فيقول الله : وعزّتي وجلالي / وعزّتي وجلالي / و
وجلالي / لترجعّن كلّ روح إلى جسدها» / (49).

وكما جرت العادة في التقاليد الوثنية البدائية فقد تؤدّى رقصات
الضحيّة التي يستعدّ لتقديمها قربانا للمعبود : «جثا (الشهيري ـ درا
فوق ركبتيه فوق جثّتي وراح يلحس الدّم / ودروايش «قونيا» حو
حرّكوا طرابيشهم العالية وأمالوا الرؤوس يمنة ويسرة / وبدأت
الرقص تضيق»(50).

ولا شكّ في أنّ أكثر المحتفين بما يشاهد ويقام من شعائر ال
ومظاهر القهر والإذلال هو الرّاوي سواء كان منخرطا في المـ
«المسرحي» أو شاهدا عليه ملاحظا له. وكأنّه يبارك ما يجري ويستم
يشاهد أو يتعرّض له من محن فيسري في خطابه نفس شعائريّ وتمـ
نبرة غنائيّة مبطّنة بالألم. مثل فعله بالكلام في ذلك مثل من حوّل مـ
إلى الأسى أو يثير الإحساس بالشقاوة إلى أنشودة طقسية النغمة. و
يحدث يخرج من دائرة المنطق إلى حدّ لم يعد معه يدعو إلى الثّورة

مجرّد المعارضة بل غدا هو المعقول ذاته واكتسب قيمة ما لا يمكن أن يكون أحسن ممّا هـو قائم. فها، هو يصف الصنم بـطريقة تمتزج فيهـا السخرية بالألم والمرارة.

« لبس الـبرونز / وامـتطى صهـوة الجواد / وعـاد الحصـان يدور في السّـاحة / والأرض تـدور حول نفسـها / والأرض تدور حـول الشّـمس والشمـس تراقب الصنم من بـعيد / والصـنم صامت / والصنـم ساكن / وقصر الجماجم يراقب المشهد المثير / »(51).

ظاهرة أخرى تلفتنا في المستوى الذي نحن بصدد تحليله هو ميل القائم بعمليّة الكتابة إلى اختيار ما يبـدو قائما من نصوص التراث، على البعيد عن كلّ منطق، خارقا لأبسط مبادىء المعقول مـستصفيا من هذا المظهر ما كان منه محكوما بمنطق أو لا منطق القـوّة والبطش والتهويل. وكأنّ العالم حلّت به كارثة فاستحال إلى جهـنم. وأي صورة أدعى إلى إثارة مثل هذا الشعور باللأمعقول من إيراد الراوي نصًا لأحد المفسّرين يؤكد فيه أنّ الكائنات الحيّة بمختلـف فصائلها تحشـر يوم الحساب للقصـاص(52) ولا يخرج عن هذا الإطار ما ينقله من أحاديث متّصلة بالسـيرة النبوية من قبيل ما يلي: «حدّث أبو سعيد الخدري أنّ رسول الله قام يـصلّي صلاة الصبح وهو خلفه يقرأ. فالتبست عليه القـراءة، فلمّا فرغ من صـلاته قال: لو رأيتمـوني وإبليس، فهويـت بيدي، فما زلت أخـنقه حتى وجدت بـرد لعابه بين أصابـعي هاتين الإبهام والتي تـليها ولولا دعوة أخي سلـيمان لأصبح مربوطـا بسارية من سواري المسجد يتلاعب به صبيان المـدينة «ابن كثير» البداية والنّهاية باب خلق الجان وقـصة الشياطيـن»(53). وكما يلاحظ من خلال نـقل مثل هذه الأخبار فالقائم بعملية الكتابة يبدو وفيًا لمصادره ملتزما بنصّها محيلا بدقّة على المـواطن الواردة فيهـا من كتب التراث. فـلا يضمّن قرائـن تومىء إلى حضـوره الخفيّ وتشي بـه. ومع ذلك فطريقـة وضعهـا في سياق مـعيّن، وضمّها إلى أحداث تستشّف حضوره الضـمني الساخر من خلالها، تحملنا على استنتاج أنّه يباعد بينه وبينها، وبـالاستتباع، أنّه يسخر منها. وتحصل لنا قناعة بـاستقامة هذا الحكم مـتى هدتنا القراءة إلى ما يحلّ مـحلّ القرائن الدّالة على هذه السخرية والمتمثّلة في تعمّد المزج بين «الحديث» (أو ما يثير صدى الحديث) وخطاب القائم بعملية الكتابة النّاضح بسخرية، فيغطّي هذا ذاك وينسفه بـإظهار جانب اللأمعقول الـمستكّن فيه. وتأتي الـسخرية من

جهتين تـتمثّل الأولى في التلاعب بالكلمـات على الطريقة الشعبيـة المألو
القائمة على تعـمّد استبدال حرف بحرف من اسم ما فـيتداخل متصوّر ،
بمتـصوّر دال آخر كمـا في قوله «مخـدوش / مكدوش»(54). أمّا الثـا
وهي الأهمّ، فحـاصلها التـقريب بين شـيـئين لا يعقل أن يلـتقيا أو يتـقا
لانتهـاك عملية الجـمع هذه منطقنا «الـوضعي» في إدراك الزمن من نـا
ولابتعـادها عن الأعراف المـألوفة للتـشبيه فـي النّصوص الدينيـة. و
فتأكيـد الرّاوي أنّه وقع على توقيع للشـعراوي يثبت فيه ما جـاء في و
مخطوطة من «أنّ سرعة المارّ على السّـراط يمكنها أن تفوق سرعة صار
عابر للقـارات»(55) لا يجوز قبوله لـلسببين المـذكورين سابقا. ولـمّا
ننطلق من مصـادرة نعتبر، بمقتـضاها، أنّ القائم بعمليّة الـكتابة لا يـ
الكلام كيفما اتّفق وأنّه يلتزم بمبـدأي الإفادة ومراعاة مقتضى المقام، و
حمل كلامه على أنّه ينطوي على مقاصـد مسكوت عنها وبالاستتباع تأ
وفق ما يستدعيه السياق. وهكذا يستـقيم الملفوظ المعني دالا متى اعتبر
قائما على مـباعدته ملفوظ بات خفـيا يعارضه الراوي، أي المتكـلّم بمف
ديكرو Ducrot ويسخر منه.

آخر ما نعرض له فـي مستوى التناص ظاهرة استدعـاء نصوص أ
وهي، في كتابات درغوثي القصصية، من صنفين: شعرية وروائية.

الضرب الأوّل مأخوذ من الإنتاج الشعري القديم :

ودون أن نقـوم بعمـلية مـسح شاملـة للمـواطن التي يرد فـيهـا، و
المواطن قلـيلة الانتشار نسبـيا، نكتفي بالتـعليق على واحد منهـا نقد
أهمّها. وهو ذاك الذي تعرض فيه شـخصية ذميمة المنظر تدّعي أنّ لها م
واسعة بالشعر العربي قديمه وحديثه وبالفكر الإنساني على امتداد تار
ما يهمّنا إجراؤه، في سياق ما نحن بصدده، إنّما يتلخّص في استقراء ا
من خلال تحـليل الطريقة التـي تتعامل بهـا الشـخصيـة المعنية مع الـ
العربي القديم وصورة عـرضه على المتلقين المتحلقين حـولها والمنص
إليها بانتباه وإعجاب شديدين. وتستدعي هذه الطريقة جملة من الملاح
نلخّصها فيما يلي :

1 ـ الشـخصية القائمة بعملية التلفـظ والموسومة بصفات خلقية تـ
من فصيلة الشياطين، وقد أشـرنا إلى دلالات هذه الصفات الحافة والر
في غير هذا الـسياق، تقوم باقتطاع أبيـات أو أجزاء أبيات بطريقة اعتـ

وعلى نحو يحدث مفارقة بينها وبين السياق الواردة فيه. فإذا هي تبدو معلقة قائمة في فراغ مجرّدة من كل مبرّر. وإنشادها جزء البيت التالي «وأفردت إفراد البعير المعبّد» ليس اعتباطيا لكنّه يعكس سخرية مبطّنة من قبل الراوي الثاوي وراءها والمنظّم لعلمية الكتابة.

2 ـ نلحظ مباعدة بين الشعر والوضع الجسدي المحايث لعملية الإلقاء. فقد جرت العادة عند إلقاء الشعر أن يتّخذ القائم بها وضعا جسديا لائقا بالمقام ويأتي حركات معبّرة تسهم في تأدية الدلالة. أمّا صاحبنا المعني بالعملية في النص فهو يلقي البيت أو مجموعة الأبيات ثمّ «يتنهّد» ويمسح اللّعاب عن لحيته أو يلوّح في الهواء بسيف يستلّه من تحت جبّته»(56).

وفي سياق لاحق يشير الراوي إلى أنّه «يخرج من فيه صوتا كالضراط» فعن طريق هذه المفارقة، وبإحداث مسافة بين ما يقتضيه الموقف من جدية وما يحايث عملية الإلقاء من أفعال مزرية ومنتمية إلى عصر غير عصرنا يُظهر الراوي الخفي لفظ الشعر للمتلفّظ به واغترابه عنه ويثير عند المتلقي، شعورا بالاشمئزاز.

3 ـ نتبيّن مفارقة أخرى حاصلها التباين الشديد بين الشعر المستحضر والأسئلة المفترض أن يثيرها هذا الشعر ويستدعيها إنتاجه. وصاحبنا يجمع بين قول الشاعر «مكرّ مفرّ مقبل مدبر» والحديث عن جنس الملائكة «وهل يدخل مسلمو الجان يوم القيامة إلى الجنّة، وهل تقبيل صورة «نادية الجندي» على شاشة التلفاز حلال أم حرام؟»(56).

وبهذه الطريقة في الجمع بين الجاد القيّم والتافه يفضح الراوي زيف القائم بفعل الكلام ويكشف جهله.

أما التناص في مستوى استدعاء نصوص روائية فأهمّ ما يميّزه في «القيامة... الآن» تحديدا تضمين شخصيات ثلاث مأخوذة من روايات لعبد الرحمان منيف. هذه الشخصيات هي الشهيري وسالم العطيوي وعادل الخالدي. وإذا كان استحضاره للشخصية الثالثة عابرا(57) فإنّ حضور الشخصيتين الأخريين وخاصة الأولى منهما أكثر انتشارا. ودون التبسط في تحليل مواطن هذا الحضور ومداه وكيفيات تشكّله نكتفي بالإشارة إلى أنّ القائم بعملية الكتابة يضخم صورتيهما ويمعن في تشويههما على نحو يتجلّيان فيه بمثابة الجلادين المشبعين رغبة في الانتقام والتعذيب، والمجردين من كل عاطفة أو شعور بوجوب الالتزام بالحدّ الأدنى من القيم الإنسانية. والذي يبدو أكثر طرافة أنّنا نستشفّ مدى ما يداخل الراوي من رغبة في التشفّي منهما بجعلهما يدخلان النار في الآخرة وإظهارهما في هيئة جسدية مثيرة للشعور بالقرف الشديد. فعملية التغوير mise en abîme المعتمدة في هذا السياق لا تقوم على مجرّد احتواء نصّ لنصّ أو إعادة كتابة نصّ بإثباته وتأكيده أو نفيه ومعارضته ولكنْ تنهض على الغوص في البنية

القيميّة للنّص المستدعى ولاستجلائها وتفسيرها عن طريق العرض المث
المشخّص. وهكذا يواطىء نصّ الدرغوثي نصّ منيف ليضيئه، وبعما
معاكسة ليضاء بواسطته. فينتج ما يشبه المكاشفة المتبادلة ويتراش
النّصان مستعيرين قناع بعضهما بعضا.

VI شعرية القصّ في كتابات درغوثي القصصية :

رأينا على امتداد التحليل السابق أنّ الكتابة القصصيّة عند درغو
ليست، كما قد يتبادر إلى الذهن للوهلة الأولى، ضاربة في الفوضى بطري
اعتباطية. ولكنّها وليدة رؤية أخرى للإبداع محّضت إنشائيّة جدي
وأخصبت بالاستتباع نظاما مختلفا في إنتاج المعنى أو في إثارة أصدا
ولئن انصبّ اهتمامنا في الأبواب السابقة على مساءلة هذا التوجّ
المستحدث في الإبداع واستنطاقه الدّلالة من خلال نسيجه الدّال ومسا
التعبير فيه، فإنّ ما يهمّنا الوقوف عليه، في هذا الباب، إنّما يتركّز أسا
على إبراز كيفية إنتاج هذا الضرب من الكتابة شعرية جديدة، لقناعتنا ب
مفهوم الإنشائية يفترض إضافة إلى استحداث نظام من الدلالة توليد جن
من الشعرية. ولئن أمكننا في مواطن مختلفة من هذا البحث كشف مظا
من شعرية القصّ في كتابات درغوثي القصصيّة، أو تعرّفها دون تسميتر
فإنّ ما يبقى في حاجة إلى مزيد من المحاصرة والإضاءة إنّما يخصّ معا
الشّعرية بالمفهوم الدقيق للكلمة. وذلك عن طريق التوفّر على هذه الكتابا
في كلّيتها وتسليط نظرة عمودية تسعى إلى الغوص إلى آلية تولّد الشعر
في كتابته. ومن خلالها نكتشف بعض الإواليات "mécanismes" المتحكّمة ف
الإنشاء القصصيّ الحديث عامة وفي التجارب المجراة لاختبار الطا
الشعرية المستكّنة عند المبدع الحديث وإمكاناتها في استكشاف آف
إبداعية أبدا مستجدّة. وحرصا منّا على تجنّب الإسهاب سنقتصر في تناو
لهذه الظاهرة على الوقوف على ما نعتبره وظيفيًا مضيئا جوانب من هـ
الطاقة وممّا لم نتوقّف عنده، بوضوح، في معرض تحليلنا السابق :

1 ـ إنّ أوّل ما يلفت القارىء المقبل على دراسة كتابات درغوثي ف
المستوى المعنيّ في هذا الباب، طريقته في التفضية "espacement de texte"
فعلى نقيض ممّا درجت على اتباعه الكتابة القصصية التقليدية ه
استرسال سطورها إلى نهايتها المقدّرة في آخر الصفحة، فإنّ درغو
يعمد إلى ضرب من تقطيع «أوصال» الكتابة، ومن خلالها اللّغة متوخّيا مب
الانفصال لا الاتّصال، محدثا جنسا من القطيعة بين الوحدة الدّا
ومتعلّقاتها وبين الملفوظ وما يتصل به تركيبيًا أو معجميًا أو دلاليًا وذا
عن طريق الفصل بمساحة فارغة بيضاء. وينسحب ذلك على النّص توليد
حتّى ليبدو هذا بمثابة البقع السوداء المنتشرة على الصفحة البيضاء
الجزر الصغيرة المستقلّ بعضها عن بعض والمباعد بعضها لبعض. ف

شيء في كتابة الدرغوثي، على الأقلّ في أكثرها اقتناصا لهذه الظاهرة واستغلالها، يعطى جاهزا مكتمل الحضور بين الدلالة، وحتّى البيت الشعري المستدعى يطرأ عليه عامل الكسر والفصل فيقدّم في صورة أخرى غير صورته الأصلية(58).

ولئن كان المعنى قائما، في كلّ نص على عملية بناء، فنحن إلى هذه العملية، بالنسبة إلى كتابة درغوثي، أحوج. بل إنّ هذه الكتابة تستفزّ القارىء وتثيره وتدعوه بإلحاح إلى التخلّي عن النظرة التقليدية إلى النّص الأدبي وإلى استنفار أدوات أخرى لاستنطاقه واستجلاء أصداء دلالاته. وفي تقديرنا أنّ عمليّة التفضية المعنية والمباعدة بين وحدات لغوية ترد عادة متضامّة ومتجاورة، بواسطة فراغ أو مساحة بيضاء دالة على دعوة ضمنية إلى نبذ قوالب التفكير المعتادة واستنباط نماذج من التفكير جديدة وطرق مستحدثة في التعامل مع المحيط المظروف زمانيًا ومكانيًا والوجود بمفهومه العام. فالسطر القصصيّ عند درغوثي، يحمل في تصوّرنا شحنة من الانفعالات، قد لا نجازف إنّ اعتبرنا أنّها مزيج من السّخط أو الغضب والشعور بالإحباط والمرارة وفي الآن ذاته من الأمل والتطلّع إلى علاقات اجتماعية وبشرية جديدة مبنية على مبادىء المحبّة وقيم الأخوّة(59).

2 ـ إنّ هذه الطريقة الجديدة في الكتابة القصصيّة تحدث جنسا من الإيقاع مغايرا لنمط الإيقاع التقليدي ومواطئا لضروب الإبداع الشّعري الحديث من بعض الوجوه على الأقلّ. وسيطول بنا التحليل إن رمنا التوفّر على خصائصه بدقّة من جهة كيفيات توزيع الخطاب القصصي على الصفحة وصور تشكّله ووجوه ترجيع النغمة وانماط انتظام حزم الجمل "périodes" ونوعية الأسباب الرّابطة بينها في مستوى التنغيم أو التركيب النّحوي أو الدلالة. لذا فسنقتصر على ايراد مقطع واحد ونعقّب عليه بجملة من الملاحظات لنتعرّف بعض معالم الشعريّة التي تنتجها كتابته :

«يحرّك الشهيري» «عصا« المايسترو» ويرقص / فيرقص جلاوزته رقصة المجانين / يدورون حولي في حلقات / حلقة داخل حلقة / يضربون بالسّياط / وبقضبان الحديد / يملؤون وجهي بصاقا / يملؤون الغرفة روائح كريهة / تخرج من أفواههم / ومن تحت آباطهم / ويضربون / يشدّون شعر الرّأس / ويضربون / ويضعون أصابعهم في عيني / ويضربون / ويضربون كمن يضرب حجرا بحجر / ويضربون / ويطلبون منّي أن أدور معهم داخل الحلقة الكبيرة / يضعون عصابة على عيني ويطلبون منّي أن أدور داخل الحلقة دوران الدراويش أصحاب الطرابيش العالية / وأدور ويدور معي العالم»(60).

فالظاهرة المهيمنة على هذا النصّ المقتطف هي محاكاة نظام الصياغة التعبيرية، في مستويات مختلفة للفعل المشخّص في المشهد والمستدعي

صورة رقصة الدراويش أو رقصة بدائية. ويتجلّى ذلك من خلال الاسب
التالية :

أ ـ تتشكّل الأسطر في قالب صور متفاوتة الطول، وعلى نحو متمو
نستحضر من خلاله دائرية الحركات أو شبه دائرتيها وعودة بعضها ع
عقب بعض.

ب ـ تتواتر بعض المصوتات المتشابهة بطريقة لا تخلو من انتظا
ويطرأ ذلك أحيانا في خاتمة الجمل «كحلقات سياط» و «أفواههم / آباطه
أو في بدايتها (كـ «يضربون / «بقضبان» و «يملؤون» / «يضربون»
يضعون».

ويجري في مستوى التركيب النّحوي نظير ما يجري في المستو
السابق من تواتر وتنويع يتأتّى من الاستبدال كاستبدال حرف بحرف (ك
في قوله «من أفواههم» / «تحت آباطهم» أو استبدال كلمة بكلمة في تركيب
متشابهين كذلك وهو المظهر الأكثر انتشارا كاستبدال «يشدّون»
«يضعون» و «شعر» بـ «أصابعهم») أو إضافة وحدات تعبيرية أخرى ع
سبيل التوسّع (كإضافة صفة في الجملة الثانية من الجملتين التاليتين
يملؤون وجهي بصاقا / يملؤون الغرفة روائح كريهة) أو إضافة مركّ
مجرور «يضعون أصابعهم في عيني» أو تغيير في الصياغة الصرف
كالانتقال من الفعل إلى المصدر («أدور» / «دوران») أو في الضما
(كالانتقال من ضمير المتكلّم إلى ضمير الغائب «أدور» / «يدور»).

ج ـ قد يكون من أظهر ما يشدّ انتباه القارئ في المستوى الذي نح
بصدد تحليله تكرار اللّفاظم ومنها بوجه خاص «يضربون». والذي يشدّ
أكثر أنّ تكرار هذا اللّفظم يفصل في مرحلة أولى بجمل تكثر أو تقلّ ثمّ ،
اشتداد الحركة وتكثّف عملية الدوران والضغط المادي على الضحيّ
يتسارع تواتر الفعل ويكثر وروده ممّا يضفي مسحة من التوتّر التعبير
المحاكي لتوتّر المتصوّر وتعاظم حدّة كابوسه.

د ـ نلمس من خلال هذا النصّ ومن خلال نصوص أخرى كثيرة للكاة
نفسه عنفا مسلّطا على الرّموز. ولئن كانت الكتابة تقوم في صورتها العا
على عنف من قبيل ما ذكرنا(61) فلعلّها في هذه الكتابة أشدّ حضورا وأك
كثافة. ويأتي مظهر العنف من وجهات متعدّدة من أظهرها تغيير علا
الرموز بالمراجع التي تحيل عليها، والتصرّف فيها حسب مشيئة ووة
رؤية مغايرة، فتطوي مراجعها أو تنشرها، تكدّسها أو تنثرها تكثّ
حضورها أو تخفّفه تفصل المتّصل منها أو تصل المتباعد المنفصل، وة
جميع الحالات تخرجها مخرجا جديدا مستجيبا للمختلف المعدول به ء
الواحد الثّابت والسّائد وتكسبها من ثمّ قيما جديدة.

وهكذا يستحيل مشهد التعذيب وما يجري فيه من أفعال فظيعة مؤذ

للحسّ الإنساني تـدلّ عليها الحقول المعـجميّة(62) المتخلّـلة نسيج النصّ المعني إلى مشهد رقص تؤتى فيه حركات وتنشد أناشيد وتوقّع أنغام. ولو اكتفى القائم بعملية الكتابة بذلك لـكانت عملية التحويل دالة معبّرة عن رؤية ساخرة وطاقة في التصرّف في الأحداث غير هيّنة الشأن. لكنّه يتجاوز ذلك إلى إجراء عملية تبـعيد تضاعف الصور المنتجة المـذكورة وتكثّف دلالتها، وذلك عن طريـق دسّ مظاهر طقسـية تنتـمي إلى عصر غـير عصـرنا فإذا الصور المتناقضة والمباعد بعضـها لبعض مكانيًا وزمانيًا ودلاليًا تتراشح ويتـقمّص بعـضها قـناع بعض ويتلـبّس لحمـته وسـداه. وبهذه الطريـقة السّـاخرة فـي اشتـقاق شيء مـن رحم شيء وتـحويل الـواحد إلى الآخـر والعكس يفضح الضغوط المسلّطة ويحدث سلطة جديدة هي سلطة الكتابة.

المصادر والمراجع :

1) القيت هذه المـداخلة في إطـار الندوة التي نـظمهـا الفرع الـجهوي لاتـحاد الكـتاب التونسيين بقفصة أيام 26 و27 و28 ديسمبر 1997 حول القصة القصيرة بتونس.

2) نستعمل «أصـداء الدلالة» أو «أصداء دلالية» Effet de sens لقناعتنا بعدم وجود دلالة بالمفهوم التقليدي للكلمة. وأنّ ما ينتهي لنا منها أو نستقرئه من الخطاب إنّما لا يعدو أنّه أصداء لها وآثار منها.

3) من ذلك قول الراوي فـي « القيامة... الآن» (اللاذقيـة دار الحوار 1994 ص 13) هي «أي الصخرة» اليوم ثابتة هناك بشهادة سائح بلـجيكي جلس فوقها. وأخذت له صديقته ثلاث صور فوق الصـخرة عرضتها المـجلات المهتمـة بالدعاية السياحيـة في العالم / وكمـا ثبّت سـيزيف الصـخرة، حـفرت قبـائل «يأجـوج» و «مأجوج» حـفرة في الـسدّ وخرجوا إلى الأرض الحرام.

4) من ذلك قوله «أثبت التاريخ أنّ سور الصين قائم قبل وصول ذي القرنين إلى أطراف الدنيا القديمة. وأنا أرجّح أن عدة كيلومترات قد تهدمت منه» . (القيامة... الآن) ص 12 .

5) من ذلك ما جاء تعيبا على حديث ذكره بنصه : «ولم أعرف قصد كاتب هذه الإضافة /

6) (رجل محترم جدا) ، تونس ، دار سحر للنشر ص 74 وبالرغم من انِ هذا السند جاء للسخـرية بأدعياء الثقافـة فهو يبرز ما تتـميّز به طريقتـه من عبث متعمّـد بهذا الإجراء المتخذ قاعدة في رواية الأخبار في التراث.

7) (القيامة... الآن) ص 13 .

8) نفسه ص 14. «في الغد، جاءت يأجوج ومـأجوج وجدوا ضوءا ينبعث من وراء السّد ورأوا الثغرة وسّعوها كما وسّع جنود داود ثغرة «الدفر سوار» وخرجوا فملأوا الدنيا».

9) نفسه ص 11 .

10) نفسه ص 14 .

11) نفسه ص 17 .

12) نفسه ص 18 .

13) نفسه ص 31 .

14) ويتـجلّى ذلك في اسـتدعاء شـخصيـات شهريـار وشهرزاد والشـهيري وسـالم العطيوي وغيرها.

15) «الخبز المرّ» تونس دار صامد 1990 ـ ص 43 .

16) نفسه ص 52 .

17) lyse textuelle d'un texte d'E. Poé. in (Sémiotique narrative. Coll usse - 1973 - P. 48.

18) من المواطن المجسّدة لهذه الظواهر إضافة إلى الخلط المتعمّد بين الما والحاضر المقطع التالي من «رجل محترم جدا» - ص 23 . «ويمشي السعاة كال امامي وخلفي / يحملون لي القهوة والشاي / ويوشوشون في أذني كلاما كثيرا / علي يحكي عن الإضرابات / وسي عمار يدين تدخّل أمريكا في - بنما - / وسي الوهاب هرب من الشغل قبل انتهاء الدوام / وفاطمة تغازل رئيس القسم الفلا وخديجة تقول إنّ ثمن كيلو اللحم ارتفع كثيرا / و... أهلكتني السياسة يا «صالد طلبت من البنت أن تنادي «صالحة».

19) T. Todorov "Introduction à la littérature fantastique. Ed. du Seuil 1970

20) يستعمل موليني في كتابه "La stylistique" PUF 1993 خاصة صفحة 47 كلمة «سجلّ Régime لتجاوز ما يثيره مفهوم «الأدب» من إشكال في مستوى تد ومحاصرة الخصائص التي يقوم عليها مقدّرا أنّ الكلمة المعنيّة تشي بحضور لنوعية الخطاب في نصّ معيّن.

21) القيامة... الآن ص 13 .

22) رجل محترم جدا ص 46 .

23) القيامة... الآن ص 55 .

24) rticulier P. Baudrillard : L'échange symbolique et la mort *Gallimard 1976 ivantes. 143

25) القيامة... الآن ص 31 .

26) نفسه ص 47 .

27) نفسه ص 48 .

28) نفسه ص 64 .

29) نفسه ص 80/ 85 .

30) نفسه ص 69 .

31) نفسه ص 60/ 63.

32) نفسه ص 43 / 47 .

33) من أهمّ الدراسات التي تعرضت إلى تحليل «مفاهيم» الاستعراض باله "Parabole" و «التهوين الساخر» "Grotesque" و «الشبه الرمزي» "Allégorie" بالت دراسة سارازاك الموسومة بـ : .ons de l'aire J. P. Sarrazac : L'avenir du drame nne. 98 P. 155 - 165.

34) «القيامة... الآن» .

35) قد تكون من خير النماذج المجسّدة لهذه الطريقة في التأليف. مسرحية بر الحاملة عنوان : "L'ascension du roi in" إذ يجري الكاتب حدث ارتقاء هتلر إلى منصب في السلطة، في بيئة أمريكيّة مباعدة تماما للأوضاع السياسية القائم المانيا، بيئة يهيمن عليها المحتكرون وعصابات المافيا. واستقراء الحدث المذكو خلال الوقائع الجارية في هذه البيئة يحتاج، كما أشرنا، إلى دقّة نظر ونفاذ رؤية.

36) وهو تصرّف يقتضيه السيّاق لكتاب ديكرو المعروف : "dire et ne pas dire".

37) رجل محترم جدًا ص 64 / 65 .

38) الخبز المرّ ص 37 .

39) القيامة... الآن ص 52 .

40) نفسه ص 16 .

41) يمكن أن نضيف اليهما «الحداة والصيّاد».
42) القيامة... الاض ص 96 .
43) يستلهم الدرغوثي هذه الطريقة من بريشت الذي وظّف طريقة التركيب المستعملة في الأفلام، في مسرحياته. وهو ما يعرف عنده بـ "montage" وما فصّل مبادئه في بعض مواطن كتاباته النظرية المتعددة منها ص 125 وما بعدها من كتابه : Ecrits sur le théatre - Texte Français de J. Tailleur - Paris Larche 1964.
44) القيامة... الآن ص 22.
45) نفسه ص 23 .
46) نفسه ص 40 .
47) نفسه ص 64 .
48) نفسه ص 68 .
49) نفسه ص 54 .
50) نفسه ص 48 .
51) نفسه ص 62 .
52) ولا تشذّ عن ذلك الدواب بمختلف فصائلها بل ولا حتّى الذباب «قال أحد المفسّرين : يحشر الخلق والوحوش كلّها وسائر الدواب / حتّى الذباب للقصاص / «القيامة الآن» ص 71.
53) رجل محترم جدًا ص 46 .
54) القيامة الآن ص 74 وذلك ضمن النصّ التّالي : «قناع سالم / ومخدوش / ومكدوش على وجهه في جهنّم / ملاحظة : (وجدت في مخطوط مكتوب برسم فارسيّ حديث أنّ سرعة المارّ فوق السّراط يمكنها أن تفوق سرعة صاروخ من الصواريخ العابرة للقارّات. وقد أكّد الشيخ «الشعراوي» هذا الخبر ووقّع تحته».

55) رجل محترم جدًا ص 47 .
56) نفسه ص 49.
57) يلتقيه الرّاوي في العالم الآخر ويقول إنّ أحدهما سكن الآخر ممّا يدل على انتظام علاقة تواصل واتّصال حميمة بينهما (القيامة الآن) ص 52 .
58) من ذلك ما يعمد إليه من فصل بين الوحدات الدّالة المكوّنة للأبيات التالية : ما شئت / لا ما شاءت الأقدار / فاحكم / فأنت الواحد القهّار / وكأنّما أنت النّبي محمّد / وكأنّما أنصارك الأنصار «القيامة الآن» ص 57. ألا فاسقني خمرا / وقل لي هي الخمر / ولا تسقني سرّا / إذا أمكن الجهر / فعيش الفتى / في سكرة / فإنّ طال هذا عنده / قصر العمر «نفسه ص 70» .
59) نستحضر من الوسائل المعتمدة عنده والدّالة على ما أشرنا إليه رسمه بالعلامات المكتوبة صورة طائر حمام (رجل محترم جدًا. ص 53).
60) القيامة الآن ص 40 / 41 .
61) نكتفي بالإحالة على موطن واحد ممّا كتب في هذا الصدد ويخصّ بارت في كتابه «حفيف اللّغة». Le bruissement de la langue Ed. Seuils 1984 P. 179.
62) من أظهرها الأدوات المستعملة للتعذيب (السّياط - وقضبان الحديد) والأفعال التي يأتيها «الجلاوزة» : (الدوران بالضحيّة وملأ الوجه بالبصاق ووضع الأصابع في العينين والضرب المبرّح).

ثلاث قصائد

إهداء إلى الشاعر التونسي
عبد الفتاح بن حمودة ـ الشاعر الإنسان

أحمد موفقي ـ الجزائر

ـ رجاء ـ

أحقيقة أحلامنا
اننا لم نكن ،، !
غير أرجوحة في مهب الزمن .. !
هي صائفة، من شطوط ،
المباهج راحت .. ؟
ونافذة من قرنفل أحلامنا
لا تجيء .

ـ نهاية ـ

التأبين ،
مثل دود الخرائب ،
مجلوة ،
في حفيف الورق ،،، !
ورق من قديم الأثر .

ـ قوس أحلامنا ـ

الصباح شهي بنا ،
وملامحه في وجوه القرى ،،
هادىء ..
هادىء ..
سنبحث في التسميات ،
عن لغة تتكاثر، مثل التفاؤل
نبحث عن قمر يتوغل ،
خلف مجاهيل، أعيننا ،
المظلمه ..
شهوة من شتاءاتنا ،
هدأت في حريق الحطب ..
من يصدق أحجيتي المبهمه ..
أيَ نوع من الحبِّ مارسته .
في بريد البطاقات ،
في زهرة من نفاق الغوايات ..
من سيمسك بي، لأفتح من قو
أحلامها
وردتي المفحمه
كاذبا ،
كاذبا قد أكون
ولكن لي من قيامة فتنتها
أتقي خنجرا ، من فراغ .

قصة

الكـــابـــــوس

حفيظة القاسمي

ما رأيت كـان حلما، لكنّه كـاليقظة وربّمـا هو اليقظة زمـن الحلم. لا أدري... أو ربّما كان حقيـقة كلّ واحد فينا، يدفنها العقل عـميقا، نداريها عن أنفسنا وعن الجميع. ربّما... لكنّـني متأكدّة أنني دخلت الفراش قبل أن أرى ما أرى. وأنـني فكّرت في كـلّ الأمور كثـيرا. وكـلّ ما أعرفـه عن الحلم، أنّه رغبة مشتهاة حدّ الأنـا الأعلى بينها وبين التسرّب حسب رأي فرويد. لكنّ حلمـي كان عجيبا لم أجد لـه تفسيرا عند جميـع المفكّرين، وعلماء النفس أمـثال صدر بعل ودون كيشوت، وعمار العـالم، وحليمة بنت العمّ عثمان.

أجل كـان حلمـا. لكنّه تحـوّل هاجسا أتـعب يقظتي، وحـدّد تفكيـري ومصيري.

لقد نمتُ تلك الليلة على قلق. تخاصمتُ مع أختي من أجل عشاء الكلب.

قالت لي : اتركي قليلا من عشاءك له. فلم أفـعل. فنعتتني بالقسوة. فقلت لها :

ـ يا أمّ الكلاب .

فرفستني، فرفستها. لكنّي شعـرتُ أنّ رفسها آلمني أكثر. فأمسكتها من شعرها. وأنزلت رأسها إلى الأرض. فغرفت بيدها التّراب ورمته على وجهي.

قالت لي :

ـ إنّك بغلة شمطاء.

قلت لها : وأنت أتانٌ حُلق شاربها.

قالت : اخجلي !

فقلت : ولماذا أخجل منك ؟ !!

فتركتني وذهبت ترفسُ كلّ الدّنيا. وقد ترامت مؤخّرتها إلى الوراء.

دخلت الفراش وأنا أصطخبُ. دعوت عليها وعلى الكلب كثيرا. تمنّي
تتزوّج وتحمله معها. أو أن تتزوج به. ألا تحبّه كثيرا !

واستغربتُ لهذا الكلب الأجرب المشطور كيف يفتنُ بيننا !!

جلتُ بأفكاري طويلا. فهمت كلّ شيء إلاّ أن أكون قد ظلمتُ الكلبَ.

لقد وجده أبي ذات يوم ممطر. وضعه داخل برنُسه وعاد به إلى الم
دخل به علينا ونحن نتحلّق حول الموقد. وضعه أمامي، فحجب عنّي الد
حاولت أن أبعده. فلم يتحرّك. نخسته بعود، فهرّ ثمّ عاد إلى النّوم. رة
برجلي، فغمرني بغضه. رأيته يلتفت إليّ، ويفتح شدقيه بقوّة ثم يغلقهم
نبحة واحدة، ويعود إلى وضعه الأوّل.

قفزت من مكاني. تنازلت عنه للكلب، فضجّ إخوتي ضحكا. وتمتمت أ

- «تعال إلى ركني، وعاركني».

فانفتح باب الحكم والأمثال والنّوادر. وبقي الكلب يتنعم بمكاني كملك
تواصل السّهر إلى ساعة متأخرّة. كان ذلك دأبنا طيلة الشتاء. لا
للشاشة أو لمسلسلاتها ونجتمع في غرفة منفردة بناها أبي خصّيصا لإ
النّار كما القدامي، فكانت ملهانا والتحامنا.

أبي لا يطيق السّهر. أمّا أمي، فكانت تشاركنا هرجنا وشابنا، ثم تفـ
بساطا بجانبنا وتنام. فإذا سمعت ضحكنا ضحكت معنا وهي نائمة. ف

لها :

- قومي إلى غرفتك يا أمي .

فتردّ : يهجرني النّوم يا أبنائي حتّى تناموا. فنتركها.

الكلبُ صامتٌ بيننا. يمدّ عنقه متنعّما. وأنا أكاد أنفجر. لقد أقلقني د
الموقد كثيرًا.

صاحت أختي فجأة :

- انظروا إلى الكلب.

فالتفتنا، فلم نر شيئا يستحقّ الاهتمام. إنّه لا يزال متنعمًا هادئا.

قالت : إنّه يمضغ شيئا ملونا.

فلم نصدّق، ثم صرنا نراقبه خفية. فكان يفتح عينيه شيئا فشيئ
يعود إلى النّوم إذا أحسّ بحصار الأعين. فاعتمدنا الحيلة فإن كان الكلبُ
بالغريزة، فنحن أذكياء بالعقل. ناورناه، فناورنا. ولم يسقط في شر
حتّى أتعبنا. وكانت الحقيقة طامّة كبرى لم يتحملها أحد غيري.

لقد رأيناه يمضغ قطعة من فستاني.

فزعتُ واقفة، تفقدّت فستاني. ما حال فستاني ؟ هل أكله الكلب ؟ !!

أجلْ. لقد فعلها ابن الكلب ؟ !!

شعرتُ بغيظ شديد. أردت أن أدق عنقه بحجارة الكانون. وأن أجرّه إلى الخارج ثم أشنقه. لكنّ الجميع قال لي :

ـ لا تفعلي.

فلم أفعل. ولأنّني لم أفعل ما أردتُ منذ البداية، ظلّ الكلبُ سببا لكلّ المآسي التي لحقت والتي ستلحق.

صار، منذ أن أكل فستاني، يلاحقني بالشمّ والتمسّح. أبعده عنّي فينكّسُ رأسه، وتذبل عيناه، ثمّ يحني ظهره في وضع بدا لي أوّل الأمر ذليلا، لكنني اكتشفت بعد ذلك أنّ ذكور الكلاب تضاجع إناثها بمثل ذلك الانحناء. أنهرُه، فيُتيِّمُ نظراته، ويطلق أصوات انكسار لحوحة. أتخيّله يقولُ وكأنّه يعاتبي :

ـ ألم تفهمي ؟ !!

ماذا أفهم ؟ ما الذي تقصده يا ابن الكلب ؟ ! ! أستشيط غضبا. يتسرّب من أذنيّ دخان كثيف. وأتخيّل حاجبيّ غيوما راعدة، فأحمل الحجارة، وأرجمه قذفا وبصاقا ونتفا لشعري فيختفي.

أقف مستثارة مستنكرة، فأراه يطلّ عليّ بهدوء يفاجئني من كلّ مكان. يحاصر طريقي، ويلغّم اتجاهاتي وأفكاري بنظرات ذابلة، وبجسم طامع ذليل لأنثى خجل البرعم من نهديها وتندّى.

رجوتُ أبي أن يطرده، فضحك كثيرا وقال :

ـ إن الكلاب مولعة بفستانك.

فلم أضحك.

اكتريتُ بعض الأطفال فربطوه بحبل، وتاهوا به بعيدًا. ولم يحلّ المساء، حتى سمعت نفنفته ورائي، فغدوت إلى غرفتي أقفلها وأندسّ في فراشي خائفة.

إنّه كلب. كلب مشرّد قميء. فكيف يثير غضبي بهذا الشكل؟ !! كيف يؤثر على سير حياتي العادي ؟!! وهل يمكن للحيوان أن يعشق إنسانا ؟ !!!

يزداد تشنّجي، وتمرّ أمام ذاكرتي عناوين متعدّدة لنصوص درسناها : «وفاء كلب لدغته حيّة» «الكلب الوفيّ» «قتله الوفاء» «الكلبة فوكسة»...

فيتعاظم غضبي، أحاصر يديّ بين رجليّ توتّرا. وفاء الكلب نوع من اا
الكلاب ذليلة بطبعها، وإلاّ فلماذا تقبل بالفضلات عشاء لها؟ !! ولماذا ؛
أن تسخّر نفسها حارسة طوال الليل؟! و لماذا تعود وقد أطردها أصحابها

وقديما قالوا : إنّ القرد كان انسانا استحمّ باللبن الحامض. وأنا أقول
الكلب كان كلبا استحمّ بالذّل والمسكنة.

وهذا الكلب.. كم أكرهه !! كم أكره عينيه الذابلتين، وذيله الذي يبص
فرحًا وشهوة كلمّا رآني.

لقد أخبرتني أختي عندما عدت من غيبة تعمدتها أنّ الكلب بات يعوي
الليل وكأنّه فقد روحه، وفي الصباح وجدته أمّي يفترش بعضا من اثا
القديمة يتمسح بها ويهرهر، وقد وجدته في اليوم الثاني يتوسّد ح
ويبكي، فبكتْ معه وقالت :

ـ هذا الكلب عجيب، وعليّ أن أسأل المؤدّب عن أمره.

فشعرت بالغثيان. وتبادر إلى ذهني سؤال :

ـ هل خلقني الله لتحبّني الكلاب ؟ !!

صحيح أنني من مواليد برج «السعدان» وصحيح أنّ هذا البرج يـ
بكوكب زحل، وتجتذبه مساحة «ذوات الأربع» التابعة للنّجم الأ
وصحيح أيضا أنّ عاقبتي ستكون محمودة كما قال المنجمون... لكنّ
تخيّلت أن يأتي الكلب ليؤكد حقيقة علم التّنجيم وعلم خطّ الرّمل أو...
الأراضي...

كرهتُ المنزل. وكرهتُ أن أعودَ من المعهد إليه، وباتت العائلة تـ
لشدّة حساسيتي ورقّة شعوري. ثمّ تحوّل عجبها سخرية، ثمّ لومًا وة
ولم أهتمّ، قلت للجميع إنني مستعدّة لكلّ شيء، حتّى الانقطاع عن الدر
والهرب بعيدًا إلاّ أن يبقى الكلبُ بمنزلنا.

وتفهّم أخي نفسيّتي، فاقترح علي الحلّ. وفي موسم الكَلَب، عندما
حملة تطهير المدينة من فساد الأخلاق والحشرات، أطلقه أخيَ في الش
المضاءة متعمّدًا، فانزاح عن صدري همٌّ ثقيل عندما سمعتُ الطّلق ثمّ ا
فالصّمت. ولم أتأثر بحزن العائلة على فراقه بعد أن أنست به، وعد
سابق عهدي بالمرح، وحبّ الاجتماع لكنّ المفاجأة التي حصلت بعد
والتي لم ينتظرها أحدٌ، أنّ الكلب عَادَ بعد أسبوعين من الغياب.

كنت يومها أجمع بعض الأوراق اليابسة من أسفل عريشة العنب، ا
عينين تطلاّن وقد برّح بهما الشوق، فصرخت. أسرعت إليّ أختي، ثمّ ا

حائرة، ونادت الجميع،

لقد عاد الكلب. أجل عـاد. لكنّ شكله الأوّل لم يعد معه. فقد انـقسم جسمه شطرين. اختفت قائمتاه الأماميتـان، واختفى ذيله، ولم يبق منه الاّ قائمتان، ورأس بعينين ذابلتين.

ولقد قال لي والداي عندما رأيا الكلب :

ـ اتّقي اللّه في خلقه.

فلم أتّق. وبات شكل الكلب الجديد يحاصـر أفقي، ويحرمني السّعادة في النّوم واليقظة. ولعلّ سنّي هو الذي عمّق المسألة في ذهني لأنّ درجة الوعي بالأشياء لا بُدّ أن تـتخطّى على أربع، ثمّ على اثنـين كما الانسان مثلـما يقول القدامى... وتجـربتي لا تزال فتيّة، ولأنّـها كذلك، ولأنّني لا أفهم الأمـور كما يجب، زار الكلب منامي.

كنتُ ليلتها قد نمتُ على قلق. رفـضتُ أن أترك له شيئا من عشائي بعد أن نفذ الطّعام. رأيته يستقيم، ويلهث ورائـي. أنفلتُ فيحاصرني. أشعر أنّ لهاثه يدغدغني وأكره ذلك، يواجهني ثمّ يحاول أن يباغتني، فأنزلق منه، وأختفي.

أسمعه يقول :

ـ لن أتركك أبدا. سأتسرّب إليك كما النّفس.

فأستفـيقَ مشدودة الأعصاب. ولا أنام حـتّى الصباح. جمعـتُ كلّ ثيابي.

وقلتُ لأمّي :

ـ لن أعود حتّى يموت الكلب.

لكنّ الكلب لم يمت، ظلّت صورته، وصوته يـلاحقانني فبتّ أختفي منهما في كلّ الأماكـن. ولا أستطيع. وبالتجـربة، عرفت أنّ المكان الوحـيد الذي لا يلاحقانني فيه هو المحطّة. فسكنتُ هناك. ولكي لا أموت جوعًا، وجدت عملاً شريفا. فقـد نصبتُ نفسي حارسة «لـبيوت الماء» أقفُ حذو أبوابهـا بعينين ذابلتين، وصحن بلاستيكيّ أخضر اسودّ قاعه، يضعُ فيه مُسافرُو المسافات الطويلة بعض الفرنكات إذا دخلوها مسرعين، وخرجوا منها بتأنٍّ وارتياح.

ويومًـا بعد يومٍ، صـارَ وقوفي إقعـاءً حتّى نسـيت انفراد طـولي. وباتَ الدّاخلون إلى المراحيض يكرهون عينيّ اللّتين تلاحقان أيديهم المتبرّمة. ولو كان الأمرُ بيـدي، لأجْبَرْتُ الدّاخلين عـلى الدّفَع مسبّقـا حين يرتبط التّـفكير بالحصّار.

نعـــم. لقد صرتُ خـبيرة بطرق الاسـتثراء السّـريع ولم أعُد أهتـمّ بما يتناثرُ حولي من نهر وسُباب.

عندها تذكّرت كلبي فأجمعْتُ على الرّحيل إليه.

نشيد القلق

خير الدين الشاب

أبرقتُ لحيفا
عفوا ... لهيفاء
برقيتينْ
برقيتينِ
على نفس الوتيرة والنّسقْ
الأولى
من قلقي
والأخرى
من عرق الورقْ
قلقٌ
بحجم الريح يقذفني
يجزّئني
ويقسمني
إلى كل الجهات ونفترقْ
واظلّ أحلمُ
بانتصار العمر في أحلى طبقْ
الطفل يجهش بالبكاء
وأمّ القدس شاردة
والباب مشتعل على قدمي

وأنـــــــا
على وجعي أدقْ
خمسون عامًــا
وقاف القول ما نهضتْ
والقوس متّجه إلينا
والرّمح يشربُ من مآقينا
والشرق يرقص
تحت أضواء النّفقْ
قلقٌ
أفقْ
أفقْ
الرّعد زمجرَ وانطلقْ
والقولُ ما قالت قواميسُ
القُوى
حربٌ . . . !
حربٌ لماذا سيّدي ؟
وأنا المطوّق بالغرقْ
شعر ... !
شعر وماذا سيدي ؟

وقصائدي مسجونة
لا نبضَ فيها ولا تدُقّ
قلقٌ
وتخدعني الأناقةُ
والعلاقة
والصداقةُ
والافقْ
واظلّ أحلم
بانتصار العمر
في أحلى طبقْ
آه... وأقسمُ
بالتي صدقتْ
بالتي خدعتْ
حجبتْ
نورَ التعهّد
والحوار المتّفقْ
إنّي هُنا
في لوزتي
مخضوضرٌ
في قشرتي
قلبٌ وعاهدَ نبضَهُ
منذ البداية كيْ يرقْ
خمسون قافًا
في القصيدةِ
والقصيدةُ
ما انتهتْ
خمسون نارا
في الجريدةِ
والجريدةُ ما انطوتْ
خمسون بحرا
في الخريطة
والخريطةُ ما ارتوتْ
من شذَى
دمِنا العبقْ
واظلّ أحلمُ
بالسلام
يا سلام ... !
واظلّ أحلم
حتى يدركني الغمام
ويطيرُ من حولي الحمام
ويأتلقْ
طار الحمام
حطّ الحمام
طار القلق
طار القلق
القلق القلق القلق

الشعر التونسي
وإشكاليات النقد

- 1 -

« ان تصمت عاما تنسى الثرثرة وتتعلم الكلام »

(نيتشه)

- 2 -

قد تصل الممارسة أحيانا إلى مأزق / مأزق : مأزق معاشرة لا بديل سوى الوحدة («الوحدة ولا معاشرة السفهاء» يقول جلال الدين الروه مأزق ترتيب الأسئلة («إننا لا نسمع الا الأسئلة التي نقدر ان نجد لها جو يؤكد نيتشه) مأزق تأويل الكون والأشياء والذوات (عبر اقانيم الجـ ورغباته، والمعرفة وميادينها، والسلطة ومعاييرها).

- 3 -

رفيقا للشعر المنخرط في أفق الاختلاف والمغايرة
كنتُ
وصديقًا للشعراء
ورفيقًا للمختلفِ والمغايرِ
ما زلتُ

- 4 -

يصاب المرء أحيانا بالسأم. ومن تابع المشهد الشعري السنين الطو منتصرًا لنصوصه، متابعا لتقلبات طقسه، مختبرا تضاريسه، متوغلا جحيم تفاصيله، لا يسأم.

- 5 -

الصمت !

الصمت يا من ثقلت نفسه بالحكمة.

- 6 -

من خلال تجربة ذاتية

احمد حازق العرف

... وها ان الساحة الشعرية... وقد ازدحمت بالشعراء واكتظت بالدواوين الشعرية... تبدو في شبه تعايش سلمي (غير سليم طبعا) بين مختلف أطرافها : لا تناقضات تشقها، لا صراعات، لا جدال .

-7-

ما أكثر الشعراء
وما أقل النصوص الشعرية.
ما أكثر المتشابه في هذا الشعر.
وما أقل المختلف.

-8-

... والابداع !

كم أنهك بالاستعمال العشوائي وأضحى مطية لكل من هبّ ودبّ حتى بدت هذه المفردة بكماء : لا افصاح ولا تبيان.

الإبداع !

ها قد هوى في ذلك الفعل الانشائي المؤسس لقيم جديدة والممارسات الخطابية الأكثر صفاقة وفجاجة.

ان هذه الثرثرة الهستيرية حول الابداع لم تفعل سوى إن حجبت الابداع (من حيث هو خلق، انشاء. نقطة انعطافية..) وتدحرجت به إلى أوضع موقع حتى ما عاد بالامكان التمييز بين الخصيب والمجدب من النصوص.

-9-

ما زالت علاقة سوء التفاهم بين الشعر التونسي ونقده قائمة وستظل إلى أن يكف الناقد عن شغفه باسماع صوته فقط : أبوية قاسية، سلطوية مثقلة بالاكراهات والمفاضلات، وأن يتخلى الشاعر من جهته عن حساسيته

المفرطة تجاه كل من لا يطابق أهواءه.

- 10 -

ليست الممارسة الشعرية ولا الممارسة النقدية المرافقة لها جز
معزولة عما يجري حولها من خطابات وممارسات في حقول أخرى قر
منها أو بعيدة عنها وكيفية اشتغالها.

- 11 -

« في هذه المسيرة الغامضة على الأقل، نفاق ولغة مزدوجة يعكس شخصيتنا الممزقة(...) وحيث يظل كل شيء معلقا، موقوفا في س التضمينات، والأمنيات الصماء، والتأوهات المكبوتة. نريد أن نكون أن - وذلك دون أن نعي التناقضات الخفية - حداثيين وبدائي ديمقراطيين واستبداديين، دنياويين ودينيين متقدمين ومتأخرين الزمن.

(داريوش شايغ

- 12 -

تلك هي حالنا...
تلك هي حالنا.. الآن وهنا.

- 13 -

ما فاعلية النقد ان لم يكن جذريا: خلخلة لما استقرت عليه الأ
والعقول والا أصبح هو أيضا مكرسًا للامتثالية ؟

- 14 -

ما جدوى الكتابة إن لم تكن تجاوزًا للساكن والراكد، وهدمًا للم
والمتداعي ؟

ما جدوى الكتابة إن لم تكن مقاومة وحرب أعصاب ضد رداءة ال
وفقر الروح، وتبلد الذهن ؟

ما جدوى الكتابة إن لم تكن مغامرة خلاقة ؟

- 15 -

النقد لا يصنع ابداعًا، فكل ناقد انما يكتب نصه المشتهى، ضروري بما يطرحه على الابداع من اسئلة، أو ما يفتحه أمامه من أو ما يشير به إلى «فضاء من الامكانات» الممكنة.

- 16 -

الناقد ليس تِكنُقراطيَّ المعرفة .

- 17 -

تكنقراطي المعرفة هو ذلك الذي يقبل على النص - أي نص - بتجهم صارم وذات متعالية ومعه مفاتيح - كل مفاتيح الحقيقة.

تكنقراطي المعرفة هو ذلك الذي يتوهم بأنه المؤتمن على التصرف فيما توفر - ويتوفر - من رأسمال رمزي والمؤهل وحده لاحتكاره.

تكنقراطي المعرفة هو ذلك الذي يعتقد بأنه المفوض الوحيد لاضفاء الشرعية على هذا التأويل أو ذاك. والسماح لهذا الخطاب أو ذاك لكي يمر.

تكنقراطي المعرفة هو ذلك الذي يحول المبدع المتفجر، المنفلت إلى طقس كهنوتي روتيني، رتيب وممل.

- 18 -

إنه خطاب مقيد باطمئنانه

- 19 -

ما أشبه بعض الممارسات المذعنة لصرامة المنهج المتقيدة به في تعاملها مع النص بذلك الصيني الذي يشذّب قدمه حتى تلائم الحذاء - لا أن يوسع الحذاء حتى يلائم قدمه.

- 20 -

إياك أن تتقيد بعقد مخصوص وتكفر بما سواه فيفوتك خير كثير.
(ابن عربي)

- 21 -

على الضفة الأخرى يقف الكتبة حراسًا للشائع من القيم: لهم ما للقطيع من أخلاقيات ومسلكيات.

الكتبة صيادون ممتازون للكليشيهات والمتبذل من طرائق القول والانشاء.

الكتبة يرتاحون للكلام المريح (إنتاجا وإعادة إنتاج) ويتعجلون الحسم السريع في أعقد المسائل وشائك الاشكاليات.

- 22 -

إنه خطاب عقيم معطِّل ومعطَّل.

- 23 -

بين عقم هذا واطمئنان ذاك تضيع اللحظة الشعرية وتتبدد وعودها.

- 24 -

«بيد ان النقد حوار، وفي صالحه الاقرار بذلك علنا...»

«إنه لقاء بين صوتين، صوت الكاتب، وصوت الناقد وليس لأي منـ
امتياز على الآخر».
ذلك ما انتهى إليه تودوروف بعد طول معاشرة للنصوص واستنط
لمغلقاتها.

ـ 25 ـ

القراءة !
ـ ماذا تعني ؟
القراءة !
ـ كيف ؟
القراءة !
ـ لماذا ؟
اسئلة بديهية ولكنها جديدة بالطرح .

ـ 26 ـ

القراءة قراءات : قل من الممارسات المتباينة والاستراتيجـ
المتعارضة.
ـ قراءة مزهوة بيقينها المعرفي أو الجمالي أو الايديولوجي.
ـ قراءة مرتبطة بكيس النقود وقيم السوق الرائجة.
ـ قراءة الواجب الصحفي أو المدرسي أو الحزبي أو العصبي.
القراءة قراءات :
ـ قراءة تطلق عنان الرغبة حيث الجسد بين انسياب وتوتر : شـ
عارمة، ولذة لا تتقطع، واتصالٌ ايروسي بالموضوع أشبه بالممار
الجنسية.
ـ قراءة تخرج النص من كسله وتستدرجه رويدًا رويدًا لكي يكشف
انساق فتنته.
ـ قراءة منتجة لا ترتاح إلى ما انتهت إليه حتى لكأنها تغبط النص ا
تواجهه وتسعى جاهدة إلى الارتقاء إليه والتلبس به.

ـ 27 ـ

ذلك هو الانصات.

ـ 28 ـ

«الشعراء هم الذين لهم الشجاعة في ترك لا وعيهم يتكلم..»
فرويد منذ زمن بعيد.

ويكتب هنري موشنيك «النص في داله، هو لا وعي اللغة».

- 29 -

ألا تصبح القراءة النقدية - ضمن هذا الأفق - انصاتا مضاعفا: انصات للانصات.

- 30 -

الانصات إلى حفيف النصوص ملكة ودُربة

- 31 -

لماذا كان على الشعر التونسي أن ينتظر إلى حدود الستينات لكي يخرج من زمن الارتخاء والسكينة الذي ظل عليه منذ الشابي (وقد تحول إلى حائط مبكى) مكتفيا باستقبال النماذج الوافدة من المشرق العربي واستنساخها متهيبا طرح اسئلة الخصوصية على التجربة الشعرية ؟

لماذا كان عليه أن ينتظر انبثاق حركة الطليعة التي تكفل الجناح الشعري منها بإعادة النظر في اسبقية الكتابة الشعرية العربية وخلخلة ثوابتها، واقحام النص الشعري التونسي في «زمن المغامرة» المشرع على كل الاحتمالات ؟

- 32 -

«ان الشعر - يقول جمال الدين بن الشيخ - هو الأكثر اكتمالا في الأدب العربي (...) كانوا دائما شعراء لحد الاعتقاد بأن هذا الفن خلق لهم» مضيفا: «ان اللغة العربية لم تكن أكثر ارتياحا كما هي عليه في الشعر للتعبير عن عبقريتها».

- 33 -

أليست مواجهة هذا الارث - بقطع النظر عن كيفية المواجهة - والسعي إلى ابطال سلطانه أو التشكيك في شرعية تواصله - ضربا من المخاطرة والمجازفة ؟

- 34 -

إنها لمفارقة: إنها من اخفاقات «في حركة غير العمودي والحر» لا من نجاحاتها، من عوائقها لا من انجازاتها بدأت المساءلة الشعرية من جديد .

- 35 -

المساءلة هذه المرة انبثقت من القيروان (وعرفت بأسماء متعددة: الاتجاه الصوفي، الاتجاه الكوني الخ...) طارحة على نفسها تجاوز الرضوض التي أصابت القصيدة التونسية (حيث انزلقت إلى ما ليس من

مهـمتهـا : السقوط فـي ايديولوجيـة الدعاية والـتحريض) وانـتشال اللـ
الشعريـة مما لحقهـا من تلف وانهاك وإبادة وترميـم الذاكرة الجماعيـة ع
وصلها بنصوصها المعرفية الكبرى.

على النقيض تماما من حركة «في غير العمودي والحر» بدأت هذه التجر
أكثـر ارتيـاحا في ذلـك الأرث، ولم تجـازف باحداث شـروخ كبـرى تحـ
القصيدة التونسية على الذهاب بعيدًا في تجذير حداثتها.

- 36 -

لحظتان طرحتا بحدة حدود الانفـصال / الاتصال بالذاكرة الشعرية ف
حركة الشعر التونسي الذي اختار «الاختلاف والمغايرة» أفقا له .

- 37 -

وتظل التجربة القصوية تطلب فـلا تدرك : لكأنّ الشاعر التونسي يخش
المغامرة.، ويـتهيّب المخاطرة، فلا يجـازف بتغيير مواقـعه، وتنويع طرائ
قوله، ولا يفي بكل ما به يعد، بل قد يعود مسرعًا إلى أحضان ما كان يقاوم

- 38 -

لـــمَ هذا النكوص ؟
هَل العودة إلى رحم القصيدة العربية القديمة أقوم مسلك للاشباع
أم هو الاعتراف بالخصاء أمام هذه القصيدة ؟

- 39 -

لعل تتبع ما لم تنجزه حركة الشـعر التونسي الحديث (عوض ما أنجزت
وما أخـفتهُ (عـوض ما أفصحـت عنه) لا يكشف فـقط عن حدود الانفصـ
المعلن فـي كل مرة، ولا العتبـات الممنوعة العـسيرة التخطي، والـتحولا
المـحجوزة التـي لا مفر مـنها، وانمـا تشكل مـدخلا لـ «لا وعي» الـخطا
الشعري نفسه.

- 40 -

«الشعر هو تأسيس في الكلام وبواسطة الكلام» يقول هيد غير و
«تسمية مؤسَّسة للوجود ولجوهر الأشياء وليس مجرد قول يقال كيف
أتفق» .

- 41 -

كم من القصائد تولد ميّتةً ؟

- 42 -

ـ النص الشـعري المؤسّس يأبى التـصنيف، ويضيق بمـنطق الأجناس

ويفيض على كل المناهج.

- النص الشعري المؤسِّس وليمة معرفية.

- النص الشعري المؤسِّس هو ذلك الذي يتوفر على طاقة عالية في امتصاص ما سبقه وما تاخمه من نصوص وتحويلها حتى لا أثر الا لمن كان على فطنة ثاقبة في معايشة النصوص والاصغاء اليها.

- 43 -

أكبر النصوص على الاطلاق، نص الحياة ونص الموت كنمطين اساسيين للحضور في العالم.

- 44 -

«الشعر ليس فقط انتاجًا مكتوبًا، تتابع صور وأصوات وانما هو طريقة عيش».

(تريستان تزارا)

- 45 -

أفة الشعر التصنع والتكلف والتحذلق وطلب التوعر وهي كلها من ضروب التعهر مع اللغة وانفصام «القولي» و «المعيشي».

- 46 -

ما أفقر هذا النص الشعري الذي يسلم بيسر مفاتيحه لكل وافد وما أخصب ذلك الذي ظل ممعنا في تمنّعه.

- 47 -

ويظل أفق الانتظار مفتوحًا. انتظار ذلك النص الشعري المربك، المحرج، البهي، القوي، البديع، المبدع، المتواتر، المتوتر، المنشىء، المؤسس، المفرد المتعدد، المنفتح، المنغلق، الغامض، الواضح، الكامل، الشامل الخ.. الخ...

- 48 -

عندئذ تولد القراءة / الكتابة كأرقى اختبار للكفاءة النصيّة وتجسيدًا لـ «مخاض المعنى» بالنسبة للذات القارئة والذات الكاتبة على حد السواء .

الباقــــة

عبد الرحمان عمار
- سوريا -

وردةٌ قد زرعت في الحوض وردا ... وسقته بيديها الماءَ شَـه

ورعتـه بحنانٍ دافئٍ ... نبضُه من ألَق الروح استُمـ

تتنافى الوردُ في أغصانه ... واستحال البرعُم الزهريَ نه

فرأى المنظرَ يوما عاشقٌ ... ظلّ في حرمانه يحفظ عـه

فأتته من جوى بارقةٌ ... وتسامى فكرُه يقدح زنْـ

لمحت صاحبة الدار يدا ... بارتجاف تلمس الورد المـ

فتوارت خلف شبّاك لها ... ليس خوفًا، إنّما تكتم و

فالذي يسرق من أزهارها ... عرفته، قلبه يحملُ وجـ

قطف الوالهُ أحلى باقة ... هي أغلى من كنوز الأرض نق

ودنا مرتبكًا من بابها ... وأمام الباب كالطفل استعـ

طرقةٌ خجلى، وأخرى مثلُها ... ولحيظاتٌ تمدّ الدهر قـ

فُتح البابُ أخيرًا، فبدت ... آلة في حسنها، وجها وقـ

فتهاوى القلبُ في مضطربٍ ... أيُّ حسنٍ صار للمذهول قيـ

قدّم الباقةَ، والجفن سها ... علّه يدرأ بالإغماض صـ

قال : هذي باقةٌ جمّعتُها ... فانثري حولَ هذا الجيد عق

فزهت بسمتها واتّشحت ... برضى، قد ترجمته العينُ و

أخذت من يده باقتَهُ ... وأسَرَّتْ : جَلَّ ما أهديتَ هـ

قصة

الغريبة

الناصر التومي

حدث ذلك في إحدى سياحاتي بالجزيرة ليلا والفصل صيف، وأنا في تنقل بين شاطىء البحر وبساتين الجزيرة التي حافظت على عذريتها.

كنت أعتلي أحدى الصخور البحرية، أقلب النظر بين قبة السماء ولمعان صفحة مياه البحر لانعكاس بهرة القمر عليه وبين اليابسة، فأهيم في تخيلات لا أول لها ولا آخر، أغلبها لا يمت إلى عالم الحقيقة والواقع بصلة، إنما هي شطحات الروح نحو عوالم أكثر اتساعا وحرية، وفجأة لمحت خيال شبح يركض في الرمال المبللة، خيالا يسرع في اتجاه المعمار، آت من مكان شاطئه صخري ويابسته بساتين مهجورة، ووجدتني أسرع الخطى إثر الخيال الشبح، ولما دنوت منه تفطن إلي وزاد في سرعته، ولكنه تعثر في مرتفع رملي وتدحرج مما سمح لي باللحاق به.

كانت حسناء في ربيع الشباب، عارية كليا إلا من شعورها السوداء الطويلة التي غطت كامل جسدها، وهي تحاول ما بوسعها ستر سوءتها اشتد بها الارتباك حتى تكومت على نفسها، فوجدتني أدير لها ظهري، ولما أحسست أنها أحسنت الستر بشعورها قلت :

ـ هل أنت من أولائك العراة الذين جعلوا من شواطىء الجزيرة المهجورة مسرحا للحرية المطلقة والإباحية المفرقة.

ولما طال صمتها أردفت قائلا بشيء من السخرية المليحة :

ـ أو لعلك النقيض، وإنما تحاكين حواء وهي لا تزال في الجنة عارية ولا حرج.

وهي تسوي من جلستها قالت :

ـ لا هذا ولا ذاك، إنما أنا الغريبة...

ـ الغريبة !

ـ هكذا أطلق عليّ من يوم بعثت

ـ أغريبة في بعثك أم في تصرفاتك ؟

ـ في كليهما
ولما أنست مني سماحة انتصبت واقفة مواجهة البحر وقد أصبغ القم على محياها الجميل نورا أحمر، مما أضفى عليها سحر حسان الأساطير ووجدتني مشدوها لمشهد خيالي من عالم الأحلام، وقبل أن تجد المعاذ لدي سبيلا للفظها قالت :
ـ لا تظن بي الظنون فلن أكون كما تتصور، ومشهدي هذا لا يمكن أ يهديك إلى حقيقة معينة، فكما تجهل من خلق أولا البيضة أم فرخ الدجاج فلن تجد لي بداية ولا نهاية، وسيلة كنت أم غاية.
وبينما كل نوابضي تصرخ لمعرفة سرها قالت وهي تواجهني لأول مر بابتسامة من جنس سحرها، وكأنها كلما حركت طرفا منها أبدلت بحسن أخرى.
ـ أنا هنا أقصّ لرمال الجزيرة ومياهها وأشجارها وطيورها حكاي الغريبة...
ـ أي غريبة تعنين ؟
تلك التي توسطت الجزيرة ويحج إليها اليهود منذ ألفي سنة.
جلست من جديد على حافة الخط المائي وركنت إلى الصمت، بينما كن مذبذب البصر بينها وبين محياها خاصة، وبين الانبساط المائي البحر الراكد، وإذا ما واجهتني ببصرها أعجز عن الصمود فأغيّر نظري، وه تسير على حافة الماء تعبث قدماها بالرمال والمياه قالت :
ـ حدث ذلك صبيحة يوم مشرق، سماؤه صافية في زرقتها المعتاد وشمسه مبددة أشعتها لكل أغطش، تدغدغ كل الكائنات، تبعث فيها الحيا بعد سبات. وكان البحر هادئا لا صخب فيه إلا من تموجات لا تكاد تبين أثارتها نسمات بحرية منعشة تسبح متلاحقة، حتى إذا ما أشرفت على أخ خط على الرمال أو الصخور الساحلية في رحلتها الأخيرة، جثت أو تكسر ثم تلاشت في اندماج مائي، وكانت طيور النورس تجوب الساحل بالطو والعرض في أشكال هندسية عجيبة، فهي لا تستقر في فضاء، تنطلق نح الأعماق لتعود ثانية، وفجأة انطلقت صوب الأعماق من جديد بسرعة أكب من ذي قبل. وقبل آخر خط بحري سمائي تلألأت أنوار انعكاسية للأشع الشمسية في شكل دائرة ناصعة البياض تتهادى برفق، تدفعها نح الساحل نسمات رقيقة، ولما وصلت اليها الطيور البحرية تكتلت في تحليق فوقها وجعلت من أعدادها المفتحة الأجنحة إلى أقصاها سحابة مظللة. كا هناك تشكيل ما، دائرة زبدية تتراقص فقاقيعها على إيقاعات هوائية

فبعضها تساقط على حاله ذاك، وبعضها تنفلق لتندمج في الخليط الزبدي لتساهم في تشكيل فقاعي جديد، وتحيط هذه الدائرة بالشكل إحاطة السوار بالمعصم، والسائل المائي بالجزيرة، وكلما اقترب الشكل من الساحل تجسد أكثر.

رائعة الجمال كانت، تتوسط رمثا قد من أصفاد البحر ومرجانه، يوحي مرآها بأنها من عرائس البحر أو من جنياته، أو هي ربة الحب والجمال «فينوس» ابنة رمزي السماء وا لماء، وهي تحتفل بيوم ميلادها البهيج، كان شعرها الفاحم ينسبل على كامل جسدها وكأنه سرح في التو واللحظة، ذات تكوين لطيف وقد ممشوق، غضة الشباب وذات ملامح بديعة، وهي تقترب من الساحل كانت نظراتها غير مكترثة بالعالم المحيط بها وكأنها زاهدة فيه، غير عابئة بتقلباته ومآسيه، ولا بجماله وبهائه وسحره. وهي تضع ساقيها المرمريتين على اليابسة، انطلقت طيور النورس داخل الجزيرة ناعقة. أما هي فقد سارت الهوينى حتى شجرة وارفة الظلال، يهرهر تحت أفنانها جدول صغير، مياهه رقراقة لماعة على الحصى الناصع البياض، فشربت حتى ارتوت ثم اغتسلت مزيلة ما علق بها من أملاح، وقطفت بعض التفاح من شجرة قريبة والتهمت إحداها، وعادت إلى الشجرة الظليلة فاستلقت تحتها وتوسدت جذعها، واغتصب الكرى منها وعيها. لما أفاقت بعد الظهيرة سارت محاذية الشاطىء حتى الرمث، فشدته مليا إلى صخرة وعادت تجوب الشاطىء، تدفع المياه والرمال برجليها، وهي لا تفتأ تطل إلى السماء وكأنها تنتظر منها إشارة أو رمزا، حتى إذا ما أحست بالتعب عادت إلى الشجرة الكبيرة بعد أن جنت تفاحات وارتوت من مياه الجدول.

وهي نائمة ليلا أحست بحركة غير عادية من حولها، وبتدافع أجسام تلتصق بها ولما ركزت انتباهها ودققت النظر علمت انها لخرفان طويلة الاصواف، ناصع بياضها، أحاطت بها من كل جانب، فبعثت فيها الدفء ونامت من جديد.

في اليوم الموالي انطلقت الخرفان إلى مراعيها تاركة حملا وديعا حذو الفتاة التي ما ان نهضت وغيّرت خطواتها حتى انتفض من مربضه واتبعها ولازمها كظلها في سيرها وتوقفها، فعجبت من أمره وابتهجت لصحبته التي أبعدت عنها وحشة العزلة.

انطلقا في جولة قصيرة غير بعيدين عن الشاطىء، تقطف هي ما طاب لها من الثمار، ويرعى الحمل بقربها وهو لا يفتأ يرفع رأسه ليطمئن اليها بقربه، وفجأة توقفت الغريبة عن السير، كان صوتا ينبعث عن بعد، ليس

في متناول المسامع العادية، ولعلـه يمت إلى عالم تناجي النجوم والك
بصلة وهي في أبعـادها السمائية الهـائلة. أصغت السمع جـيدا، كان د
الألم تطـلقه حنجـرة صبي مكـدودة، ولا شعوريـا غيّرت خطـوات خ
وكأنها لا تـطأ الأرض. كانت تخطو صوب مـصدر الصوت وهي تبتـ
الشاطىء، وتخـطت أشجار الكروم والتـفاح دون أن يخالجهـا شك مر
اخطأت الطريق، بينما الـحمل الوديع يتبعها وهو لا يفتـأ يثغو ويرفع
بين الحين والحين نحو معبودته يكاد يلمس عقبيها.

كانت دورا منـتشرة هنا وهناك بـنيت من الطوب والقش وقـد ازد
أمام إحداها نسوة بأردية سوداء، وما إن شاهدن الغريبة تقترب وهي
تماما إلا من شعورها المنسبلة على كـامل جسدها إلى أسفل الركبتين
هرعن إليها وقد عجزن عن النطق، جـاحظات الأعين مشرئبات الأعناق
تتعانق جفونهن إلا بعد أن توسطتهن وحيتهن بإشارة من يدها، وبابتـ
البراءة من ثغرها الوردي، ولم تتوقف إلا أمام الكوخ الذي ينبعث منه د
الصبي.

كان الصبي مـمتدا على فروة خروف أبيـض ينزّ جبينه عرقا، بـيد
خافضـة الجناح الأيمن علـيه، تذرف دموعا كـالجمر. جـثت الغريبة
الصبـي ولامست وجهـه وكامل جسده، فـكف عن البكاء وهو يـرتعـ
رفعت يدين متضـرعتين إلى السماء في صلاة غريبة غـير مألوفة من
الحاضرات مـن يهود الجزيرة، ولما أنهـت صلاتها مرت على كـامل
وجسده براحتيها، ثم غادرت الكوخ في صمت عائدة إلى الشاطىء وش
النساء حتى طرف القرية وهن يرمقنها بنظرات استغراب.

وهي عـائدة إلى الشاطـىء يتبـعها الـحمل عن كـثب، أبصرت عز
أشجارا كثيفة مخضرة ومزهرة أكثـر من المعتاد، فسارت اليها، حتى
ولجت البقعة انبهرت بالمكان. كـانت الأشجار من كل صنف، باسقة ا
مزدانة بحلل زهورها اعتلتها طيور بألوان انسابت في زقزقة منعشة
كان جدول يشق تلك الجنة الصغيرة وعلى ضفتيه أينعت أزهار اللوتس
تحت إحدى الاشجار استلقت الغريبة منتشية بسحر المكان، وغفـ
صبيحة يوم الغد، وهي تغتسل مـن الجدول تفطنت إلى وجود حركة
ببعـيدة عن المـكان، وما هي إلا لـحظات حتى ظهـرت أم الصبي وز
وبعض القرويين، وما إن رأوها حتى أسرعوا اليها مقدمين لها بعض
من المأكولات واللباس الموشى بالذهب والفضة، وقلائد الياسمين و

من المرجان والأصداف البحرية، ونصبوا لها خيمة من وبر الجمال، ولما اطمأنوا لوضعها المريح بالمكان الذي اختارته، عادوا إلى أكواخهم على أن يعودوا اليها ثانية في اليوم الموالي.

وفي الهزيع الأخير من الليل اكتسحت غيوم كثيفة سماء الجزيرة، مصحوبة ببروق ورعود هائلة، وانطلقت من المزق صاعقة أصابت خيمة الغريبة، واندلعت النار فيها وتسربت إلى الحمل فالأعشاب والأشجار، وتصاعب اللهب عاليا، وإذا بالمكان بعد ساعات قلائل بلقع بعد جنة وحياة.

لما هرع القرويون صباحا إلى الكان كان الحريق قد أتى على الغريبة والأخضر واليابس، بينما الأدخنة لا تزال تصّاعد من جذور الأشجار المنغرسة في التربة وكذلك من بعض الحفر والجحور.

في ذلك المكان وريت رفاة الغريبة تحت التراب وبعد قرنين من الزمان نسب اليهود أمر الغريبة وقصتها إلى ديانتهم وبنوا على قبرها بيعتهم، التي لا تزال قائمة كما تعلم، وتقوم الجماعات اليهودية بالحج إليها تبركا بها.

كنا قد وصلنا في سيرنا إلى غابة أشجار الزيتون عندما أنهت الحكاية عن الغريبة، التي أجهل تفاصيلها الدقيقة، وبرز لي سؤال فقلت :

ـ هي غريبة لأنها ظهرت واختفت وسرها معها ولكن ألا تعرفين من أين أتت .. ؟

ـ لا علم لي بما علمت

فقلت وأنا أحاول التحقق من أن التي تحادثني ليست من الجن :

ـ ألا يعيد التاريخ نفسه فيك ..

وقالت وهي تتوقف وتحدجني بنظرة عجزت عن استخلاص معنى محدد لها :

ـ كل شيء جائز

وهي تستدير في اتجاه العمران اردفت :

ـ لا بد أن نفترق الآن

وأنا مصعوق بالخبر. قلت :

ـ كيف ذلك ولم نتفق على ميعاد ثان

ـ لا عليك ستجدني في نفس المكان مع الشروق

وأنا لا أصدق ما أسمع قلت :

ـ أكون لك أودع من حمل الغريبة فلا تبخسيني باللقاء

ـ أعدك.

لم أذق طعم النوم، حواسي رفضت اعتبارها من الأنس وعقلي عاجز التـركيز، ومـا إن بدأت الظلمـة تتلاشى ويـحل مكانهـا النور الذي يسـ الشروق حـتى وجذتني أسـرع الخطى إلى الشـاطىء، كانت هناك وحـ عارية إلا من شـعورها الطويلة، ومـا إن لمحتني حـتى نهضت لاستقـبا بابتسامتها الساحرة ثم تمـشت في اتجاه الشاطىء الصخري تحث الخط ولا تفتأ تحدق في الـخط الذي تتعانق فيه السماء بالـبحر، وكان هناك ر قد شدّ إلى صخرة بحبل، وهي تخلصه من أسره قالت :

ـ كان لا بد أن أقوم بالرحلة كاملة ولا مجداف لي إلا النسيم.

وأنا غير مرتاح إلى هذه الرحلة قلت بارتباك بيّن :

ـ النسيم في البحر ليس بمجداف ولكنه متلاف

وهي تعتلي الرمث.

قالت :

ـ لا تخف فلن أخرج من الملكوت.

وهي تدلّي رجليـها في الماء وتحركهـما، بدأ الرمث يبتعـد عن الشا شيئا فشيئا، وأبصرت أسراب الـبجع تحلق فوقه، وقبل أن أفيق من ذهو كان الـرمث قد اختفى بالـغريبـة، فأسـرعت إلى الشـاطىء الرملي حـ العمران، أصرخ في كل من اعترضني باختفاء الغريبة، ولم يصدقني أحد وهو يسرد حكايـته للمرة الألف لا يفتـأ يمد عنقه جاحظ العـينين صـ أعماق البحر.

ولا يزال الشـاب من سنوات عـديدة يجوب السـاحل بالطول والـعر يتفرس في كل حسناء ويمد بصره إلى أعماق البحر ينتظر عودة الغريبة.

إصدارات جديدة



ليس لي ما أقول . . .

حسين العوري

ليس لي ما اقول ..
سوى انّ ورد الصبّاح ..
على غير عادته صامتٌ ، لا يقولُ
وانّ العصافير والنّمل والنّحل ..
قد أضربت عن أداء النشيد الصّباحي..
واستنفرتْ حُزنها
واستقرّت باعشاشها
رغم انّ الفضاءَ جميلُ .

* * *

ليس لي ما أقول ..
سوى انّ كرمةَ بيتي ـ برغم الدّنانِ ..
التي افرغتها السّماواتُ في ثغرهَا ـ
شحبتْ وجنتاها ...
وعرّشَ في شفتيها الذّبول .

* * *

وماذا أقول .. ؟
وكل الخيول التي اسلمتْ للغريبِ أعنّتها
ضيّعت دربها
وجفاها الصّهيل .

* * *

سوى انّ من حرس القلب أهدابها
وانفقتُ عمري اقُـدُّ من النّبضِ
تاجّـا لمحرابهـــا.
فتحتْ بَابَهَـا
فاستباح دمي أبقٌ ودخيلُ
ليس لي ما أقول
ليس لي ما اقولُ .

تقاطع الواقع والشعر

عمـر حفيــظ

بين الواقع والشعر مسافة تقطعها اللّغة لترقى من وظيفة الا
إلى مراتب البلاغة ومن الافهام غـاية أساسية وقصوى إلى الإدها
والسّحـر والجمال، وإذا كـان الانسان لا يوجـد إلاّ باللّغة فـإنّه و
يتكلّم يشقـى، تُشقيه اللّغة التي تُـظْهِرُ ولكنّها تُضْمِرُ وتـقول ولـ
تسكت وتنصّ (نصّ رأسه أي رفعه) ولكـنّها تخفي وهذا الاستدر
لكنّ هو المسافة الفاصلة بين :

ـ **الواقع** : الآن وهنا، هذا المتحوّل المتـبدل الذي نجرّب فيه حي
ونختبر فيه قدراتنا فنكتشف نسبيّتها أي عجزنا وتفاهة منزلتنا.

ـ **الشّعر** : ذاك العالم البعيـد الكائن هناك الذي لا يؤسّسه الو
وإنّما يؤسّســه الغياب ولا يحيط به النصّ لأنّ المبدع لا يعرف
وجه الدقّة حدوده وإنّمـا يؤدّيه الحدسُ وتكشفه القراءة فـتمزّق
الأقنعة وتستجمع شتاته وتستقدم أجزاءه من البنى العميقة للنـ

وإذا جازلنا هذا، فإنّ الذي نـريد أن نشير إليه هو أن قراءتنا لمـجه
قطع الغيار ستكون في، إطار هذين المرجعين نعني :

ـ **الواقع** : الآن وهنا، وما يتعلّق بهما من تفاهة للمنزلة الانسانية.

والشّعر : ذاك العالم الغـائم الغائب الذي تتنكّب فيه اللغة عن تـد
التفاهـم والتواصل ليكون العـدول مدخلا للمفـاجأة والإرباك، ولعلّ
مظهر من مظاهر العدول قد تحقّق في العنوان :

قطـع الغـــيـــار :

إنّ ما ألفته الذاكرة وما تعوّدت عـليه هو أن تكون قطع الغيار للآلا
للبشر لأنّ القطعة إذا تعطّبت في آلة أو تشـلّمت يُمكن أن نعوّضـها / نع
/ تنوب عنها قطعة أخـرى لتستأنف الآلة عملها كما لـو أنّها لم تتعطّل

في مجموعة «قطع غيار» للساسي حمام

عمر حفيظ

تتعطّب لكن هل يستقيم هذا الأمر بالنسبة إلى الانسان ؟ هل نستطيع أن نغيّر قطعة من قطع الانسان ؟ !

للجواب عن هذا السؤال سطح وعمق، أمّا السّطح فهو الإمكان، ألسنا في عصر زراعة الأعضاء بل في عصر الاستنساخ ؟

أمّا العمق فهو الاستحالة لأنّ تلف قطعة من الانسان، مهما كانت ضآلة دورها، يعني أنّ هوية مّا صارت في مهبّ الرّيح بل إنّ نافذة في الوجدان ستظلّ مفتوحة على الشكّ والحيرة والقلق والسؤال.

إنّ تلف قطعة في الانسان يعني أنّ جزءا من الوجدان والذّاكرة قد ضاع وإنّ ذاتًا ما قد اشرعت أبوابها على شتى الاحتمالات بل على اليأس لذلك فإنّنا لا نستغرب أن تكون النهايات، قاتمة ترشح ألما ومرارة، إذ الزّمن داعية لتغيير الرؤوس «سأغير رأسي وأصبح واحدا منهم»(1) أي إلى تزييف الذّوات، تمهيدا لقهرها وتأبيدا لاغترابها :

القصـــة	الخـاتمـــة
قطع الغيار	الحمد لله / نعلن أن شابًا في مقتبل العمر سافر منذ سنوات ولم يرجع
زمن الجراح	ولكنّ السجون بقيت مكتظّة بالنّزلاء والضباب لم يزل يغلّف المدينة ويملأ العيون والأفواه والأنوف.
الثّلج والنّار	نيرون لمّا يزل يبحث عن آلته الموسيقية المفضلة ليستمتع بحريق روما.
على أهداب الشمس	الرجاء من الذين فقدوا أحد أقاربهم أو صديقا من أصدقائهم أو جارا من جيرانهم الالتحاق بالمستشفى المركزي قصد التعرّف عليه.
على الأعتاب	ونزلت فشعرت أنّي أهوي إلى قرار سحيق، سحيق، سحيق.
الرحيل إلى مدائن الشمس	x

القصـــــة	الخـــاتمـــة
العائد	ولما لم تـجدْ النّار ما تاكـل أكلت نفسهـا ولم يبق غيرُ كـتلة من الرّماد الأسود
السّباق	لبست ثيابي فرأيت الدّموع تنسكب من عيون أجدادي.
الطّابق الخامس	أشعر أنّي أهوي أهوي...
النّائب	فامتدّت الأسـلاك الشائكة وظهرت الشرطة لتمـنـع القرويين من المرور في الـطرقات المؤدية للمكان الذي اختاره أو السـباحة قربه.
الزيارة	فتفرّق النّاس وامتلأت أرجاء القـرية بالصّياح والعويل والبكاء وصهيل الخيل وقرقعة السّياط.
الجسر والقطار	فرأيت الـقطار يسير بعيدا... بـعيدا مخـلّفا وراءه سحـابة من الدخان الأسود الكثيف.
الدّهليز	احمله إلى الدهليز بسرعة ولا أريد أن أرى وجهك هنا إلاّ بعد مدّة طويلة هات أوراقه واذهب. هيّا بسرعة ! .
هواجس	ماذا تفعل هنا إنّهم لا ياتون في الهزيع الأخير من الليل فقط.

إنّنا لم نتـوقّف عند النّهايات إلاّ لنجـعلها مداخل لحـديث عن الواقع في هذه المجموعة.

فما صورة الواقع ؟ وهل هو واحد أم متعدّد ؟

إنّ الواقع في النّص الذي لا يمكن أن يُكتب أصـلا لأسباب شتّى منها ما يتعلّـق باللّغة التي لا تـقدر أن تسمّي الأشيـاء بأسمائهـا ومنها ما يـتعلق بالواقع لأنّه مـتحوّل / متغـيّر فضلا عن تـعدّده بتعدّد زوايا النّـظر إليه، ولكن، ومهما يكن مـــن أمر هـــذه الـظـواهر السلبية لا شـــك أنّ الكـاتب ـ أيَّ كاتب ـ يحرص على المشاكلة (vraisemblance) والإيهام بأنّ المسرود قد وقع أو هو محتمل الوقوع على الأقلّ والنّـاظر في مجموعة قطع الغيار يكفيـه أن يتـأنّى قليـلا في القـراءة ليكشف أن لا شـيء ينفي وقـوع تلك الأحداث في الماضي أو بإمكان وقوعها في المستقبل فلا عجيب ولا غريب ولا خارق يمنع التفكير في إمكـان الحدوث ولعلّ أوضح الشواهد على ذلك ما نجده في قصة الزيارة حيث انتهى السّرد إلى الكشف عمّا جدّ في القرية من مآس بدأت بسيـطة وانتهت معقّدة يوم زارهم الأميـر الذي لم يعد إلى قصـره إلاّ بعد أن سجـن عددا غفيـرا من سكّان القـرية وبعد ربـطهم إلى

الخيول الجامحة.

وشبيه بهذا الذي كنّا نذكر ما نجده في قصة النائب الذي رشحوه ليدافع عنهم ويتكلّم بألسنتهم ولكنّ لمّا عاد إليهم إلى القرية «لم ينزل من سيارته ولم يختلط بالقرويين ولم يكلّم أحدا(2) لأنّه لم يأت لذلك وإنما جاء « ليختار مكانا على الشاطىء ليبني قصرا وامتدّت الأسلاك الشائكة وظهرت الشرطة لتمنع القرويين من المرور في الطرقات المؤدية إلى المكان الذي اختاره أو السباحة قربه(3).

إنّنا إزاء صورة وثيقة الصلّة بالواقع في مستويات شتّى، رغم غياب العلاقات الصريحة الدالة على زمان بعينه كالاشارات التاريخية مثلا ورغم إطلاقية المكان الذي انطمست أسماؤه هو أيضا فبدا ممتدّا باستثناء قصة واحدة هي قطع الغيار التي ذكر فيها نهر الرّاين في إشارة إلى المانيا، في حين أنّ المكان في بقية القصص عام متّسع أو هو مكان نكرة رغم لجوء السارد إلى أدوات التعريف والتخصيص فهو السّجون والمستشفى والقرية والمدينة وتونس ومكتب الرئيس المدير العام والمقهى والخارج والملعب...

إن النّهايات في مجموعة قطع الغيار تنويع على موضوع واحد : الموضوع هو هشاشة الواقع وبؤس المنزلة الانسانية فيه والتّنويع كان بتعدّد تلك الصّور التي تقاطعت فردّدت أصداء بعضها البعض وكشفت عن وعي الكاتب بالعبث الذي يعيشه الانسان ويجبر على الانخراط فيه لأنّ الزمن «ضباب ولا شيء غير الضباب»(4) وفي أزمنة الضباب تتقلق الثّوابت وتتخلخل فيكفّ البشر عن طرح الأسئلة الحقيقية التي تشكّل المداخل الضرورية لتحقيق الكمال والسعادة، وإذا كفّوا عن طرح تلك الأسئلة فإنّهم يتحولون إلى «كائنات عقيمة كالنّار لا تحمل سوى الخراب»(5).

ولذلك فإنّنا نقول إنّ الخواتيم في مجموعة قطع الغيار لم ينشئها الكاتب ولم يخترها بقدر ما أملاها الواقع وهو يتحوّل سلبيا وإذا كانت الكتابة ذاتية وزاوية النّظر إلى الواقع هي أيضا ذاتية، فإنّه لا بدّ من الاشارة إلى أنّ صورة الواقع أو صُوَرَه فيها الكثير من السّوداوية والشّجن والأسى ولعلّ هذه المعاني هي «أسّ» النظرة إلى العالم [التي] هي تجربة شخصية عميقة يعيشها الفرد وهي أرقى تعبير يميّز ماهيته

الداخلية ويعكس في ذات الوقت مسائل العصر الهامة(6).

وهكذا فإنّ الكتابة عند الساسي حمام تسعى إلى أن تكون كتابة جامعة، فانشغال الكاتب بذاته وبالتعبير عن نظرته للحياة وإحساسه بوطأة الواقع الشديدة لم تذهله [تلك الأشياء] عن الالتفات إلى الآخر فردا وجماعة وواقعا معيشا ينتظر أن تكون للكتابة فيه وظيفة إيجابية تخفّف من أثقاله وتنبّه إلى مواطن الوهن فيه.

وإذا كنّا نفرّق تفريقا واعيا بين أنا الذاتية التي تقدّ من لحم ودم وأنا الورقية التي تصنعها الكلمات، فإنّنا لا نطمئن إلى القول بالفصل النهائي والحياد التام بين الكائن الحيّ والمتكلّم في النصّ، بل إننا نرجّح التنافذ بين هذا وذاك ونعتقد أن صوت الكائن الحي وحلمه ومعاناته تتسرّب بأشكال مختلفة إلى الكائن في النصّ، فتبدو الصّور ذات وجه وقفًا وظاهر وباطن.

وعلى هذا النحو، فإنّنا نميل إلى القول إنّ الكتابة عند الساسي حمام في مجموعتيه «قطع الغيار» و «لاهثون معي»(*) تبحث عن المشاكلة في بعدين:

- بعد موضوعي محوره الواقع إطارا تخاض فيه تجربة الحياة فيكون التناغم حينا والتعارض والتنافر أحيانا كثيرة.

- بعد ذاتي محوره الأنا وهي تجعل من الكتابة جسر تواصل بينه وبين الآخر فيما هي تروم الاقناع بتبنّي وجهة نظرها بأساليب مختلفة منها استعمال ضمير المتكلّم في السّرد والحرص على الايهام بالواقع.

تلك هي صورة الواقع أو صوره تنشأ متعالقة كاشفة عن تشاؤم دفين سكن الذّات الكاتبة فتسرّب إلى النصّ. ولكنّ هل بقي الخطاب في هذه المجموعة في حدود الواقع وحدود الابلاغ؟

أليس ثمة صور أخرى شفيفة تخترق نسيج النصوص فتبدو فيها اللغة محمولة على الايماء والايحاء بعيدا عن التصريح؟

هل اكتفى الكاتب بما يضمن له التواصل حتى يكون مفهوما مقروءا؟

أليس ثمة مقاطع كثيرة في النصوص خرجت فيها اللغة إلى فضاءات الشعر بما يُوسَمُ به الشّعر عادة من تكثيف وترميز وسعي إلى الكشف؟

إنّ هذه الاسئلة التي طرحناها ليست إلاّ مدخلا للنظر في كيفيات حضور الشعر في مجموعة «قطع الغيار» من خلال اللغة إذ طبيعة الفارق

بين النّثر والشعر لغويّة(7) وإذا كانت غاية الشّعر هي إحداث الانفعال فإنّ ذاك الانفعال ينشأ من التأليف بين اللّغة والأشياء تأليفا يجعل اللّغة مرآة تُجلى لنا فيها تلك الأشياء على نحو يوهمنا أنّنا نراها أو نسمعها أو نعيشها لأوّل مرة، ويجعل الأشياء محايثة لصورها تلك حتى أنّها إذا وجدت خارجها كفت عن أن تكون هي واستحال عليها أن تثبت مؤثرة مولّدة للانفعالات.

وإذا كان الشّعر واقعة لغوية نصيّة وليس ضربا من الميتافيزيقا فإنّه يبدأ في مجموعة «قطع الغيار» من الصورة التي أنشأها السّارد لتلك المرآة :

في عينيهـــا : أرى
ـ زرقة سماء بلادي
ـ زرقة بحر بلادي
ـ زرقة أبواب بلادي

ـ على كتفيها : تتهدّل شمس بلادي (8)

وينتهي إلى تشبيه اللّيل بالصحراء :

الليل صحراء مترامية الأطراف هجرها النّدى وارتحل عنها الماء (9).

من النّوافل أن نقول إنّ فعل الرؤية في الشاهد الأوّل / صورة المرأة ليس له ما يشدّه إلى الواقع أصلاً فمادّته اللغوية (ر / أ / ي (الأصوات) ليست إلاّ رموزا والفاعل هو السّارد أي ذاك الكائن الورقي، أما طبيعة الفعل فهي وجدانية شعرية تفصح عن حنين يضمره تواتر التركيب الاضافي : بلادي وحضور اللون الأزرق (3 مرات هو أيضا) : سماء / بحر / زرقة أبواب.

ألسنا إزاء اختيارات انتظمها التوازي ؟ !.

ألسنا إزاء تحويل يتقصّد التخييل بتحرير العبارة :

زرقة سماء بلادي / صفاء بحر بلادي / زرقة أبواب بلادي / تتهدل شمس بلادي / ←

من مجالها التداولي المكرور / الوصفي الجامد الثابت / إلى مجال جديد تتشكّل فيه الصورة على نحو يفاجىء ويربك فمن السّواد والبياض في العين تشتقّ الزّرقة وترتدّ إلى الذّات الرائية ليكون الشّاهد دالاّ على الغائب أو استحضارًا له بطريقة ما وليكون إضافة إلى ذلك، دالاّ على

الأحوال مفصحا عن الوجدان.

أليس هذا من الشعر ؟ !.

ألم يفصح الشاعر الجاهلي عن أحواله وهو يرى الدّيار والأطلال ؟

إنّنا إزاء صورة مركبة تردّ فيها الحركة بين الأطراف فمن المرأة إلى الوطن ومن الحضور إلى الغياب ومن الحسّ إلى التجريد ومن الفتنة بالأنوثة الآن وهنا إلى هجاء الواقع والاحتجاج عليه من خلال المضمر في الخطاب.

أليس هذا من الشعر مرّة أخرى ؟

إنّنا لا نروم النّظر في كلّ التفاصيل وإنّما نروم فقط التنبيه إلى بعض المداخل الممكنة للبحث في الشّعر في مجموعة «قطع الغيار».

وحسبنا أن نستحضر صورة المدينة كما تناثرت أجزاؤها في نصوص المجموعة : (قد تذكر المدينة ذكرا صريحا وقد تذكر من خلال رموزها وعلاماتها الدّالة عليها).

زمن الجراح **ص 13 وما بعدها**	ـ الضّباب ولا شيء غير الضّباب، تفتح عينيك فتمتلآن بالضّباب، تفتح أنفك، فمك فيمتلىء بالضّباب، تفتح أذنيك فلا تسمع غير الضّباب والضّباب ضجيج وأصوات لا يعرفها غير سكان هذه المدينة. ـ الضّباب كثيف يغلف كل شيء، يملأ كل شيء. ـ والليل يلملم أطرافه المخضّبة بالدّماء. ـ يرجع إلى كوخه الحقير (ماسح الأحذية المقتول) في أطراف المدينة حاملا بعض الفواكه الرخيصة وقليلا من الخبز لابنائه.
الثلج... النار **ص 19 وما بعدها**	ـ أحاول حفر ثقب في الجبل الجاثم على صدري فافشل وأصيح بصوت مرتفع علّ الكائنات تسمع صوتي، الذي لا أملك غيره. ـ الكائنات عقيمة كالنّار لا تحمل سوى الخراب، أشعر بالمرارة في حلقي فأرسل على الجدار خطا آخر أسود فيمتدّ الظلّ ويغمر الكون شيئا فشيئا وتصبح الشّمس تفّاحة ناضجة تمتدّ إليها الأيدي،

	تتسلقها السّواعد تجحظ العيون وتفتح الأفواه دهشة وتحلّبـا دماؤها القـانية الفـوّارة تميل على الـبنايات الشّاهقة. ـ تقـبع أمام طاولـة صغيـرة عليهـا بعض القـوارير الخضراء والصّحون الحمراء والصفراء... والشّوارع العـريضة الضـيّقة الـمتّسـخة تمـتدّ، تمـتدّ، تمـتدّ، وتمشي على رأسك باحثا عن أشياء ضاعت منك على حين غفلة.
على الاعتاب ص 29 وما بعدها	ـ انزل من الحافلة فتفتح لي المدينة ذراعيها طويلتين وتضمّني إلى صـدرها بعنف وقوة فتضـيق أنفاسي وأشعر بأنّي أتضاءل وأذوب. ـ لا تلج المدينة فشوارعها الضيقة المتداخلة وأنهجها الملـتوية وأزقـتّها الـمتربة مـتاهة سـتضـيع فيـها ويصعب عليك الخروج منها.
الطابق الخامس ص 65	ـ يظهـر جزء المدينـة العصرية، بنـاياتها العـصرية المتشـابهة وشوارعها العـريضة ومغازاتهـا الأنيقة ومقاهيـها الفخمة تعـرفنا متسكعيـن... لا تعرف عنّا شيئا غـير ذلك... قلبها من حديد وصـخر وأسفلت... أراها الآن كـما أراها أوّل مـرّة (كذا) أضـواء... ألوان متنافرة... مساحيق... ولكنها باردة برودة الثّلج.

إنّنا لم نستخرج كلّ الشواهد التي تشكّل صورة المدينة أو تعمّق بعض المعـاني التي عـقدها لهـا السّارد، لكثـرتها أولا ولوعـينا، ثانيـا، بأن ما انتخبناه من الشّواهد كاف للإشارة إلى ظاهرتين اثنتين :

أولاهما : اللّغة قائمة على الانزياحـات / العدول / وهذه خصيصة من خصائص الشعر في الأصل ترشّح التعـابير إلى أن تكون مصوّرة منفتحة على الممكن أو المحتمل مـن الدّلالات، وفي هذا الإطار يتحوّل المرئي إلى مسموع والمسموع إلى مرئي، وتتراسل الحواس في ضرب من التّناغم بين إحساس الذّات السّاردة بنفسها ورؤيتها للأشياء والكون من حولها :

مثلا : ـ تفتح أذنيك فلا تسمع غير الضّباب

ـ أشعر بالمرارة في حلقي... فيمتدّ الظلّ ويغمر الكون شيا فشيئا.

وفي هذا الإطار نفسه تنشأ للّيل صورة مخصوصة هي صور الوحش الذي ثقلت أطرافه وشقّت عليه الحركة فبدا التناغم واضحا بين طبيعة الفعل الذي تحيل عليه كلمة الدماء (وهو جريمة قتل) وزمنه (اللّيل وأثره بما ينطوي عليه من إحساس بالاثم والخطيئة.

وثانيتهما : هي أن صورة المدينة النّهائية تردّد أصداء صورتها في الشعر العربي المعاصر ويكفي أن نشير إلى أنّ بغداد عند السيّاب «مبغى كبير» يحتضن الخطيئة ويدعو إلى ارتكابها، ولعلّ صورة المدينة أحلى عند البياتي :

وعندما تعرّت المدينهْ

رأيت في عيونها الحزينهْ

مباذل السّاسة واللّصوص والبيادقْ

رأيت في عيونها المشانقْ

تنصب والسّجونَ والمحارقْ

والحزن والضّياع والدّخانْ

رأيت في عوينها الحزينهْ

حدائق الرّمادْ

غارقة في الظلّ والسّكينهْ (10).

إنّ الشعر، في مجموعة قطع الغيار، منثور في كلّ النصوص تقريبا قد يظهر في تركيب يكون قادحا لتداعي الصوَر في الذهن :

ـ لا شكَّ أنها فكّرت، أنّي شرقي خجول إن أحب مات في حبٍّ كأجداده (11).

وقد ينشأ في استعارات تتحوّل فيها الأشياء والأزمنة والأمكنة إلى عناصر وظيفيّة في السّرد تكشف عن رؤية السّادر للكون :

ـ يتنفّس الصّبح فتشهق الشّمس... وتصبح الشّمس تفّاحة ناضجة تمتدّ إليها الأيدي (12).

ـ اقتربت من الشمس، رأيت القرية جاثمة على ركبتيها في خشوع واستسلام (13).

ـ ويصبح الأفق بحيرة من الدّماء هديرها متواصل (14).

ثمّ ما هو الشعر ؟

أليس ثمة في الواقع التجريبي ما هو شعري ؟ !.

ألا تتوفّر عناصر واقـعية كثيرة في الشعر، حـتّى في ذاك الذي يسمّى نفسه سورياليا ؟ !.

إنّ الواقع شعريّ على نحو ما وإنّ الشعر واقعة قابلة للقياس والاختبار وفي إطار هذين المرجـعين : الواقع / الشعر وما وصـفـا به كانت قراءتنا «لقطع الغيار» فبان لنا أنّ الكثرة الموهمة بالاختلاف والتعدّد يمكن أن تردّ إلى الواحد المفرد في الخواتيم عـلى الأقل وأنّ الكتابة عند الساسي ضرب من الشّقاء والصناعة :

هي ضـرب من الشـقاء لأنّهـا لا تلتـفت إلاّ إلى الألم لكـنّها تـحاول أن تخرجه من سياقة العادي اليومي إلـى سياق نبيل قوامه وعي الذّات بذاتها وبمن حولها وما حلوها.

وهي ـ الكتابة ـ صناعة لأنّ الخطاب لم يعد يتقصّد نقل إحساس الذّات إلى الآخر بقدر مـا هو يطمح إلى التأثير في الـمتلقي بالتراكيب والتـعابير المصوّرة وما يتعلّق بها من إيحـاءات وظلال في المعنى. إننا لم نبحث في مجموعة الساسي حمام «قطع الغيار» في إطـــار الشعرية لأنّ الشعرية la poétique لا تهتمّ بالآثار المفردة ولا يعنيـها أن ترصد خصائص السّرد أو الحوار أو الوصف في نـصّ معلوم (15) وإنّما هي تنزع إلى اسـتجلاء القوانين أو القـواعد العامة المتحـكمة في الخطاب وفي إنتاج المـعنى فيه ولذلك فـإنّنا آثرنا أن ننظر فـي مسالة : تقـاطع الواقع والشّعـر، نزعم أنّ قراءة الآثار المفردة يمكن أن تجلوها.

ولكن ما هو الواقع ؟ هل ثمة واقع حقّـا ؟ هل يمكن أن نتحدّث عن كتابة واقعية والحال أن الخصيصة الأظهر للواقع هي التحوّل !.

ألا يمكن أن نذهب إلى أن مسالة الواقع والواقـعية مسألة اصطلاحية لا تعدو أن تكون للتـمييز وتحديد أفق انتـظار بعينه، ينجز فيـه فعل القراءة ويسهل من خلاله الحكم للنّص أو عليه ! .

إنّ السؤال الذي طـرحناه في هذه القراءة : الـواقع / الشّعر يقـوم على ثنائـية الإظهار والإضـمار، ولئـن سعى الكـاتب وهو ينشىء الـواقع إلى الإظهار والإيضاح لإيقاع التصديق والإيهام بالحقيقة فإنّه ـ الكاتب ـ وهو ينشىء الشعر قد نزع إلى الإضمار.

وعلى هذا الـنّحو فإنّـنا لم نعد إزاء شـعرية الذّكـر فحسـب وإنّما إزاء

شعرية الغياب كذلك وهي شعرية تقوم على اصطناع الأقنعة وتنويع الضمائر والترميز في سبيل أن تنشىء عالما متخيّلا هو مشتقّ من الواقع الذي نعيشه ولكن الذّات، الكاتبة / السّاردة ترفضه وتحتجّ عليه فتسعى إلى تغييره من خلال حرصها على تشكيل وعينا بهذا الواقع في صورتين : صورة الادراك وصورة الحسّ / الوجدان.

المصدر :

ـ الساسي حمام : قطع الغيار، الدار العربية للكتاب 1994.

المراجع :

1 ـ نصوص الشكلانيين الرّوس : ترجمة ابراهيم الخطيب.

2 ـ تزفيطان تودوروف : الشّعرية : ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال 1990.

3 ـ محمد القاضي : تحليل النّص السّردي : دار الجنوب للنشر 1997.

ـ نفسه : الأدب والواقع في مجلة الحياة الثقافية عدد 52 سنة 1989.

قطع الغيار : الساسي حمام هي المجموعة القصصية الثانية بعد «لاهثون معي» وهي صادرة عن الدار العربية للكتاب 1994

(1) المجموعة ص 9 .
(2) المجموعة ص 71 .
(3) المجموعة ص 71 .
(4) المجموعة ص 13 .
(5) المجموعة ص 20 .
(6) جورج لوكاتش : دراسات في الواقعية : ترجمة نايف بلوز / المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر 1985 ص 25 .
(*) صدرت عن الدار العربية للكتاب 1982 لكننا نشير اليها فقط لأننا وضعناها خارج دائرة اهتمامنا في هذه الدراسة على ما فيها ـ المجموعة ـ من سمات فريدة.
(7) جان كوهين : بنية اللغة الشعرية : ترجمة محمد الولي ومحمد العمري 1986، دار توبقال ص 191.
(8) المجموعة ص 7 .
(9) المجموعة ص 98 .
(10) عن احسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة العدد 2/1978.
(11) المجموعة ص 6 .
(12) المجموعة ص 19 .
(13) المجموعة ص 26 .
(14) المجموعة ص 26 .
(15) محمد القاضي : تحليل النصّ السّردي، دار الجنوب للنشر 1997.

آلهة النـــار

صلاح الدين الحمادي

فتحت .
في أعلى الفستان الأزرق بابَ العرش
ارتجفت...
أوْصالُه إذ همَّ بها
وتذكّر موتته الأولى
نادى ...
كانت عيناه معلقتين بباب الموت ألا ...
من ينقذ نُسغي من إسراف الأنثى ؟
لم تسمعْ صرخته امرأةٌ
فهوى ...
مدّ يديه إلى تفاح الجنة ملهوفا
لم تصفعه الشجرة .
لكن ،
شهقتْ
وارتخت الأغصان تعانقه
همستْ ...
لا تسجنْ ثانيةً هذين الكفّين فإني ...
أحتاجهما .
نسيتْ ...
أنه في تلك اللحظة صار سجينا في عينيها
والمفتاحُ لديها .

قصة

دَانيَــــالا

محمّد عيسى المؤدب

(1)

اسمي الهادي أيّها السّادة وكنيتي الغول... والنّاس ينادونني سرّا وجهرا الغول الملّولي.

هل أثار اسمي فضولكم ودهشتكم؟... لا تتسرّعوا في الحكم عليّ من فضلكم، أنا لست مخيفا إلى ذلك الحدّ.. كنية الغول التصقت بي منذ كنت طفلا، لاحظ النّاس أنّ عينيّ بارزتان وحاجبيّ كثيفان وملامحي سمراء فسمّوني غولا، أنا على أيّ حال لست قبيحا، انتظروا إن أردتم وقائع مغامرتي حتى تتأكّدوا من ذلك.

من كذب عليكم ؟ من سرّب أخبارا زائفة عنّي إلى حدّ يجعل أعناقكم تشرئب نحوي ساخطة مستبدة ؟ أنا أيّها السادة لم أسرق وأقتل وأغتصب، سجنت لأنّي ابنكم لا أقبل الإهانة، لم يكن بوسعي قطعا أن أصمت وأمضي شاحبا مصفرّا.

النّاس، أتدرون ؟ لم ينفروا منّي لأني متهور وسليط اللّسان، فعلوا ذلك فقط بسبب النّدوب المنتشرة على ساعديّ، ندوب بالطول والعرض حفرتها بشفرة الحلاقة يوم خروجي من السّجن لألغي من عالمي كل مظاهر الخوف الغريزيّ...

هل أنا سفّاح كي يهرب منّي الأطفال ويتجنّبوا رؤيتي ؟ لست متهورًا إلى درجة تربكهم وتفزعهم ولا أكون كذلك إلا في البحر، هناك تستبدّ بي نوباته لأصارع رعونة الأمواج.. صبايا القرية أيضا يتبرمّن منّي وينفرن من

النّدوب وبعضهن يهدرن خفية بوسامتي، ولا يعترفن باشتهائهن لي أنا الغول الملّولي.

بودّي أيضا أن أخبركم أنه منذ يومين وصلتني رسالة من دانيالا، هل علمت أخيرا بحكايتي في الملهى ؟ هل صدّقت أنّي لست نذلا وجبانا كما كتبت في رسالتها الأولى؟ .. آه، يا دانيالا كيف ساورك الشكّ؟ أغدر بك ففي أيّ عينين أغرق؟ وأي شعر ألثم ؟ وأيّ حضن يحفل بمتاهتي ؟.. حبيبتي قبّلتني واستعجلت عودتي إلى ريماني، قالت إنّ أباها السيد أنطونيو يلحّ في حضوري، قالت ذلك وهي تدفن مشاعرها، أعرفها، حلوتي، لقد اشتاقت إليّ أنا البعيد عنها طيلة أربعة أشهر.

بماذا أخبرها؟ وهل أكتب إليها أم أهاتفها؟ فكرت طويلا بقلق ولم أرتح لحلّ، رجال الشّرطة أيضا لم يثقوا بي، أعلمتهم بأني تركت وثائقي في ريماني فلم يصدقوني، بكيت أمامهم، أجل وأخبرتهم برغبتي في السفر لاستئناف العمل وملاقاة زوجتي لكنهم طردوني ضاحكين، فهل أنا معتوه أيّها السادة ؟.

آه، يا دانيالا.. كيف ألاقيك من جديد ؟ جفّت عيناي ولم يعد يغمض لي جفن وأصبحت كائنا لا ينام، كائنا محكوم عليه بالذبول والتلاشي، أقابل الصباح، كلّ صباح مترنّحا من فرط الأرق والملل، مثل الشجرة الصّلبة بلا أغصان وأوراق وأتهجّى طرقات القرية وتقودني قدماي إلى الشاطىء الصّخري، لا أقترب منه، أظلّ محترزا من العيون التي تراقبني، أنحني هناك وأتشظّى مشوّش الأنفاس.. الأمواج في غفلة من فطنتها تتوهّم أني أعشقها وألاطفها، تظل تتخبّط على الصخور هاتفة ومقبّلة وهي لا تدري أني أبتهج لوجه دانيالا المحتجب عني وراء صخبها الأرعن... لو كنت قادرا لعبرت البحر في لحظة خاطفة حتى أغرق في عينيها السّوداوين إلى الأبد.

أعود بعد ذلك إلى البيت مأهولا بالظلام، يدميني سعال أبي المريض وتتراكم عليّ خيالات كئيبة... هل كانت أمي تسمع آهاتي وتتشرّب دموعي وهي تنام في قبرها ؟ أمّي، هل كانت تدري أن المحن ستتشهّاني ؟

أنا يائس أيّها السادة، كياني يمتلىء بالملل وعيناي مذهولتان، يائس ولا أرغب في أن أصيبكم بالضّجر.. حكايتي، لا تقرأوها على عجل، تمهّلوا، دخّنوا إن أردتم واشربوا القهوة ثم عودوا لمتابعتها، أخبروا أيضا من لا يحسن القراءة واسردوا له الحكاية دون تصرّف أو تشويه، أنا صاحبها

أوصيكم بالأمانة وعدم التحمّس للارتياب والهلوسات.

2

في ليلة العاشر من ديسمبر، الليلة المشهودة تلك لم تكن قاعة المرقص واسعة ولا آهلة بالزبائن ومع ذلك لم تكن تخلو من هيجان حادّ، الطاولات نصفها شاغر يرين عليها صمت مطبق والحركة كلّها تنبثق في صدر القاعة المرتفع قليلا.. أصوات الآلات تضجّ بصخب والأضواء المتكسرة تنسج دائرة أخطبوطية تتهافت عليها الأجساد في إيقاع هيستيري والأذرع بتوتر تنجذب لبعضها البعض وتستسلم للّهب.. لم يكن في نيّتي أن أرقص، قادتني قدماي إلى المرقص ولم أمانع، اكتشفت أن رغبتي مجنونة في الشّرب والتمتّع بمشاهد الرقص، ليلتي الطويلة الباردة كيف أمضيها غريبا مخترما بالفراغ ؟ تساءلت في داخلي ولم أشغل تفكيري بالبحث عن إجابة.

مضى نهاري متقلّبا في بارما، كنت أمشي في الشّوارع مرتعبا من سيارات الشرطة، جارّا قدميّ مثل متسوّل، في لحظة ما كدت أهرب من الشّرطي الذي توهمت أنّه يتعقب خطواتي، وما إن ملت إلى اليمين متلاشيا في زقاق ضيّق حتّى عاودني فرحي البائس، البدلة الزرقاء تلك لم تحفل بالزّقاق... جرّبت أن أغفو في إحدى المقاهي غير أنّ النادل (أو الجرسون، لا أدري ماذا يسمونه هناك) قال لي بايطالية ملاطفة :

ـ بإمكانك أن تختار أحد الفنادق، إنّها كثيرة في بارما.

في باب المقهى اصطدمت بلا قصد بمتسول فهمت من لهجته أنه مصريّ، البائس حدس أنّي أنافسه وأقطع عيشه فخاطبني بتحدّ :

ـ أنت أخي لا شك في ذلك إلاّ أن ضوابط العمل تقتضي أن أحذّرك، إنّك يا عزيزي في منطقتي فلا تتهوّر.

النذل ! النتن ! مثله هل يعرف الإحساس أصلا ؟ كدت أبصق عليه وأطفىء السيجارة في فمه، كنت مدعوكا بالضّجر والحرمان، تمتصني هوّة ساحقة

ولم يمنعني من تعنيفه إلاّ الخشية من الوقوع في أيدي الشرطة.

أشعلت السيجارة وأنا متكدر على الطاولة الخرساء، العيون أهملتني ولم تجرب أن تحاور هلعي أو حتى أن تنهشني وتنهكني... هل أخطأت يا إلاهي؟ هل تسرعت؟ قد تنزل عليّ اللعنة بعد أن هربت من المرأة التي أنقذتني وآوتني في بيتها وإن لم يحدث ذلك سأصاب حتما بالجنون وأنتن في مدينة لا ترحم الغرباء... لماذا كنت قاسيا إلى ذلك الحدّ؟ لماذا؟ باتريسيا لم تخطىء ولم يكن بمقدورها أن تفعل غير ذلك، ابنتها هدّدتها، أعلمتها أنها ستهرب من البيت إن بقي وجهي في البيت، أليس هذا الاحتمال واردا؟ لكن، مانويلا هل رغبت في انصرافي حقّا؟ وشبقها الملهوف نحوي كيف تتخلص من ورمه؟... لو تريثت، لو صبرت، ما كان عليّ أن أحفل بالتوتر الذي خضّني حين أفصحت باتريسيا عن رغبتها في الزواج منّي.

قالت متطلعة إلى عينيّ:

ـ هل أنت متردد؟ طيّب يا حبيبي، سأكلّفك بإدارة محلّ المرطبات فهل يرضيك ذلك؟

قلت بصوت مبحوح:

ـ لا يا باتريسيا إن رغبتك تسعدني وأنا لست متردّدا، فقط أحتاج إلى التفكير.

هل فكّرت؟ لا أدري، لا أدري لماذا هربت؟ شيء ما أفسد مزاجي وصيّرني بلا إحساس، الشيء ذلك طردني من البيت وشرّدني.

باتريسيا، يا باتريسيا... هل كنت أمّا أم عشيقة؟ لا أعرف بأيّ إحساس أتيّقن، عرفتك منذ شهر وأنا خرقة بلا ملامح أدمية، عندما رمانا المركب في الساحل الجنوبي لجزيرة سردينيا طوّقتنا الشرطة من كلّ الاتجاهات وكان أمامي حينئذ حلاّن: إمّا أن استسلم وإمّا أن أسبح باتّجاه المركب الذي قطعنا حباله وبدأ يتعمّق في البحر. أتنسى؟ أنت يا باتريسيا حميتني من طلقات الرّصاص ومسحت الخوف الذي غلّف وجهي... تفحّصت هيئتي ودقّقت ملامحي بشكل لافت ثم سألتني وأنت تسوّين منديلا حول رقبتك:

ـ هل تتقن الإيطالية؟

تنفّست بجموح ثم قلت متطلعا إلى عينيك:

ـ أجل أيتها السيّدة، البحر علمني كلّ اللغات، الايطالية والانقليزية

والفرنسية والالمانية بالإضافة إلى العربية طبعا.
ـ أنت بحار إذن ، لكن، لماذا تطاردك الشرطة ؟
ـ أنا هارب... قلت مرتبكا وقد خفت أن تهربي منّي ثم تابعت :
ـ تسللت إلى جـزيرتكم مع بعض الأصدقـاء الذين لا أعلم عنهم شـيئا... والشرطـة، هل تسمـعين طلقـات الرصاص ؟ إنها تـطاردنا... ساعـديني يا سيدتي، ساعديني قبل أن يقبضوا علي.

ابتسامتك التـي ملأت وجهك هذّبت انفعالاتي وخمّنت أنّـك لن تخدعيني، القدر أرسلك إليّ، قادك إلى ضيعتك كي تنقذيني وتعشقيني.

ـ هيّا، اسرع، سنمضي إلى البيت... قلت بصوت رخيم .

نسـيت في اللحـظة تلك أنّي شـرس ومتـهوّر، غدوت وديـعا وأنا أسـير بجانبك، بماذا أحسست يا إلاهي ؟ بماذا أحسست ؟ صرخت بلا صوت : لقد نجوت، نجوت من الهلاك...

هل تجاوزت الأربعين هذه الرائعة ؟ تسـاءلت في داخلي وأنا ألعق الضيّاء المتوهّج من عينيك... انبهرت أنا الخارج من فـوهة بركان بشفتيك اللحيمتين وصدرك النّاهض وساقيك الرشيقتين.

قدمتني لابنتك قائلة :

ـ إنّه صديق أرسله لنا القدر، وسيمضي معنا بعض الأيام يا مانويلا.

أعشقتـني مانويلا منذ النظرة الأولى رغم هيـئتي المتوحشة ؟ أهـاجتها سمرتـي الإفريقية؟ شـفتاها لحـيمتان مـثلك يا باتريسـيا لكنها أطـول قامة منك... قالت وهي تحاول إخفاء ابتسامتها المشفقة :

ـ هل أنت مهاجر يا ... ؟

ـ إسمي الهادي ا لملولي هتفت وأنا أسوّي شعري المتناثر ثم تابعت :

ـ أجل، أنا مهاجر غير أني بلا وثائق.

ربّما لاحظت أنها قلّبـت شفتيها ارتيابا وربّما انتبـهت أيضا إلى ارتعاشة نهديها الصغيرتين إلاّ أني لم اكترث بشيء.

آه، يا باتريسـيا إحساسي تجاهك فـجأة برد وتكدّر، مثل الجلـيد أصبح يكتسح مـفاصلي ويوبّخني ولم أسـتطع أن أحدّد، أأنت أمّ أم عشيـقة؟ طيلة شهـر كنت أستنكر والـتذّ، أهذي وأتلعثـم.. ومانويلا ؟ ألم تلاحظـي معي ؟ كانـت تتابع اهتـياج جسـدينا من ثـقب المزلاج، تظلّ تنشج وهي تحـضن

الخشب البارد ثم تختفي، كنت أحسّ بأنفاسها الحارقة وتململ نهديها من وراء باب غرفة النوم. أكان يغمض لي جفن ومانويلا تتخبّط كل ليلة في نوبة محمومة ؟ كانت وأنت تعانقينني بدفئك ورائحتك وشهقاتك ترشح بالغيظ وتفترسها الغيرة وتعذّبها، كنت أسبب لها ألما عميقا واضطرني ذلك إلى التسكع في شوارع معتّمة.

النادل ذو الملامح المغربية أمسك بيدي عند السّاعد وخاطبني :

ـ هل نمت ؟

ـ قارورة أخرى من فضلك.. قلت وأنا أفرك عينيّ ثم سألته :

ـ كم الساعة الآن ؟

ـ تجاوزنا منتصف الليل... وسنغلق بعد ساعة تقريبا.

ـ ألا يوجد فندق، هنا، بجوار المرقص ؟

ـ على بعد مائة متر يوجد فندق جيّد، اذهب هناك، إنّه مريح للغرباء.

يا إلاهي ! في اللحظة التي انصرف فيها النادل من أمامي رأيتها، التقت عيوننا في لحظة خاطفة واكتسحني شعور بالتّلاشي، ألم أقل لكم إنها ليلة مشهودة ؟ نظراتها خضّت دمائي وأصابتني بحمّى مباغتة.. لقد كنت نائما، النادل معه حقّ، لم يكذب ولم يقصد مشاكستي، أين تشرّدت نظراتي ؟ وكيف تغاضت عن وجه جميل كهذا ؟... كانت تجلس مقابلي تماما، عيناها سوداوان، دافئتان لا تخلوان من حزن وبشرتها مضيئة.. توقّفت عند الوجه، لامست أنفاسي عن بعد الشعر الأسود والأنف الصغير والشّفتين البارقتين وبدا لي أن جسدها ارتعش وأنا أحدّق فيها بفرح وانتشاء، هل انزعجت ؟ خمّنت أن التهوّر يفسد كلّ شيء وعليّ أن أتجنّب التسرّع كي لا تنهض متضايقة.. لكن، كيف انبثقت أمامي ؟ هل كانت باتريسيا تحجب عني الرؤية وتنيم أنفاسي في الثلج؟... لا بدّ أن أكسب ثقتها وأحسن ترويضها قلت في داخلي وأنا أتطلع اليها بتوسّل، هي لا ترغب في الرقص مثلي ولا أظنها تنتظر عشيقا... مثلها، فاكهة الجنة لا تنتظر أحدا، والنساء الجميلات يبقين في كلّ الحالات شامخات.

القدر شاء، السّماء أيضا أشرعت في وجهي الباب... الفاتنة أخرجت سيجارة من حقيبتها ثم التفتت إليّ سائلة :

ـ هل تسمح ؟

أيّ شيء حصل حتى يخفق قلبي بروعة وترعش اللّذة جسدي كلّه ؟ هي الرائعة لم تشأ تعذيبي أو التلاعب بأعصابي، أنت أيّها الربّ شاهد، لم أشاغبها ولم أضجرها، هي التي بادرت فهتفت لي عيناها وشفتاها.. سرت نحوها وبأصابع ممعنة في الابتهاج أشعلت القداحة.

ـ هل أنت بمفردك؟... سألتني ثم تابعت :

ـ اجلس إن شئت.. سنقاوم الضّجر معا، أنت لا شكّ قلق إذ كدت تدمي شفتيك.. لماذا يا.. آه، ما هو اسمك ؟

ـ الهادي الملولي... هتفت .

ـ وأنا اسمي دانيالا، لكن، لماذا كنت تفرك ذقنك بعصبية ؟

يا لي من أبله قلت في نفسي !.. عيناي البائستان كانتا مسجونتين في ضجّة جريحة، وهي، الجميلة، العذبة كانت تتابعني وتتوغل في قسماتي المنقبضة... ها أنّك يا باتريسيا وأنت غائبة تخضّينني وتحاصرينني.

ـ أنا يائس يا آنسة ومتضايق في هذه المدينة، أحسّ أنّي منطرح في أرض عارية.. إنّي أغرق، أغرق ولا أحد ينقذني.

ـ لماذا أنت يائس هكذا بلا موجب؟ أنا مثلك غريبة عن بارما، وعائلتي في مدينة ريماني، هل أنت تعرفها ؟

ـ لا، لا يا آنسة، فقط أعرف سردينيا وقد كانت لي صديقة هناك...

ـ قد كانت ؟ ولكن، أين هي الآن ؟

ـ باتريسيا إمرأة فاضلة وطيّبة، اكتشفت أني لا أحبّها فانصرفت عنها حتى لا أتسبّب في عذابها.

ـ ولكنّ هروبك يعذبها أكثر.

ـ أعرف ذلك، لكن ماذا أصنع وابنتها مانويلا تعشقني أيضا.. أحسست أنّي سأتسبّب في كارثة فهربت، والمهمّ عندي أنّي كنت صادقا مع باتريسيا ولم أشأ أن أسيء إليها.

صمتت دانيالا فجأة وطلبت من النادل أن يحضر لها كوب ماء، في اللحظة تلك تأمّلتها بعمق وهتفت في سرّي : دانيالا، أيتها الراشحة بالفتنة أشرعي أبوابك أكثر وأهّلي رغباتي للتموّج.. أنا صلصال بين يديك الناعمتين، هيجان إفريقيّ فاحضنيني والصقي دهشة شعرك باختلاجات شفتيّ...

شربت كوب الماء ثم أمسكت بيدي اليمنى وقالت :

ـ هيّا، سنمضي، ألا تريد أن تغامر ؟

غادرنا المرقص وتوغلنا في أزقة ملتوية، لم يكن بمقدوري أن أتردّد أو أتراجع، في قلب المحنة عرقلت التفكير في كل خطر داهم.. وحتى إن تمكن منّي الحمق فلن أخسر شيئا على أيّ حال، سأموت مثل الكلب مثلما كنت سأعيش مثل الكلب (أقصد كلابنا لا كلابهم).

المدينة في ليالي ديسمبر تحافظ على صخبها وأسرارها وهي لا تشبه مدننا التي تنام باكرا كالدجاج الاصطناعي الأبيض، ها هي تضيق وتتسع أمامنا، تقفر وتمتلىء بعربات الميترو والسيارات والدراجات وفي الزوايا تتراءى الأشباح مترنحة ومتماوجة... هي المدينة في الليل، تغلفها اختلاجات متصادمة.. عناق وسكر وكلمات داعرة وقطط راكضة ونداءات ودخان ولهاث وشبق متناثر.

توقّفت دانيالا أخيرا وقالت مطوّقة خصري :

ـ سنبيت في هذه الوكالة يا الهادي، هم يؤجّرون الساعة بثلاث ليرات فكم يلزمك من ساعة كي ترتاح ؟ تسع ساعات، هل يكفي ؟

في الغرفة الضيقة اكتشفت أن دانيالا ترتدي فستانا زفافيا يكشف نهدين صغيرين غير أن عينيها حزينتان، تنهكهما الزفرات والرعشات اللعينة، قلت لها واضعا يدي على كتفها :

ـ عيناك متعبتان يا دانيالا فهل ندمت على مرافقتي ؟

هزت رأسها وهتفت وهي ترسم ضحكة عصبيّة على شفتيها :

ـ أمجنون أنت ؟ أنا التي رغبت في مرافقتك، كنت في المرقص حزينا بإثارة شدّتني إليك.

ـ ولكن، الآن ما الذي يرهقك ؟

ـ أنا مثلك متلاشية ومختنقة، بالأمس فقدت صديقا اعتقدت أنه شهم لكنه، لكنّه الخسيس تونيو.

صمتت قليلا لتمسح الدموع المتململة على خديها ثم استأنفت :

ـ الوضيع عرضني على صديق له مثل البضاعة الرخيصة.

ـ البائس ! كيف يتجرأ؟.. صرخت.

ـ المهمّ، دعنا منه الآن، ذلك القمّيء، لقد ردمت البارحة صورته الكريهة.

ـ مثله يجب أن يصلب، كيف ؟ كيف يفرّط في ضحكتك التي يهتاج له القمر ؟

كتمت ضحكة صغيرة وحاولت أن تعضّ ساعدي الأيمن لكني هرّبته بحركة سريعة فساح شعرها على وجهي...

هل نمنا ليلتها ؟ بثوبها الأحمر الشفّاف سحرتني وصيّرتني شهوة متهوّرة، هاج في داخلي صراخ عندما أحاطت يدها بعنقي... هل أعترف الآن أن لا متعة إلا معها ؟ أسرتني شفتها السفلى المرتخية وأهاجتني بعنف.. وهي الرائعة راحت مبلّلة العينين تداعب صدري، كانت تجذب وتتشبّث غريقة في لجّة البحر. كيف يمكن للمرء ساعتها أن يتصرّف ؟ هل تذكرت باتريسيا ؟ ومانويلا أربكتني عيناها الدامعتان ؟.. دافئة كانت دانيالا ومجنونة أكثر منّي، زحفت يداي، جاستا كل شيء وفركتا النهدين.. الشفتان لم تكونا لحيمتين لكنهما ناعمتان، والسّاقان برشاقتهما خبّطتا على ظهري، ضربتا بعنف واندفاع ثم استسلمتا...

قالت دانيالا الجميلة وجسدها العاري يتقاطر ماء :

ـ أبي يدير معمل جليز في ريماني، سنرى إن كانت هناك إمكانية لتشغيلك، فهل ترافقني يا الهادي ؟

ارتخت عيناي عن السقف وهتفت دون تفكير :

ـ أرافقك يا دانيالا، أرافقك طبعا .

* * *

في ريماني اختفى إحساسي بالغربة ولم يتهافت عليّ الضّجر، والحقّ أن مدينة دانيالا مختلفة تماما عن بارما؛ شوارعها هادئة وخالية من الروائح الكريهة، فقط يبقى ليلها موبوءا بالهواجس. ومن الملائم أن أعترف بأني أحببت دانيالا، أحببتها حتى نسيت حاجتي الملهوفة إلى التسكّع، لن أخجل باعترافي هذا لأنّها لم تكن مجرّدا إمرأة جميلة، كانت بالإضافة إلى ذلك ملاكا، أجل أيّها السادة.

قدمتني لأبيها السيد أنطونيو قائلة :

ـ إنه الهادي، صديقي، بامكانك يا أبي أن تثق به.

لم يحرجني أبوها ولم يمطرني بالأسئلة التي تطرح في مثل تلك

الظروف، اقترح عليّ سيجارة واكتفى برسم ابتسامة مرحّبة. أمّا السيّدة ناستاسيا تطلعت إلى ملامحي محاولة مثل كلّ النساء أن تنبش في أغواري ثم رسمت مثل زوجها ابتسامة لطيفة وسألت :

ـ هل هاجرت حديثا إلى إيطاليا ؟

ـ أجل يا سيدتي، منذ شهر تقريبا .

ـ وهل لديك عمل ؟

ـ كنت اشتغل في محل لبيع المرطبات في سردينيا، والآن أنا بلا عمل.

منذ ذلك اليوم لم أحسّ بحرج ولم تجرّب السيّدة ناستاسيا أن تفحمني بالأسئلة مرّة أخرى، تأكدت أني أصلح صديقا وفيّا لابنتها، وقلب الأم خبير بكل شيء. وبعد شهرين أمضيت عقد زواج مع دانيالا، كنت مبتهجا وأنا أقبّلها من شفتيها أمام أبيها وأمها وبعض أقاربها... لم نقم بمراسم احتفال كبيرة واكتفينا بحفل بسيط قرأت أثناءه في سرّي سورة الفاتحة ثلاث مرات.

سألني السيد أنطونيو ليلتها ونحن نشرب القهوة :

ـ اصدقني القول يا الهادي، هل أحببت دانيالا فعلا أم أنك ترغب فقط في الحصول على وثائق الإقامة ؟

قلت وأنا أطفىء السيجارة في المرمدة :

ـ أجل ياسيّد أنطونيو أحبّها، ولو كنت أشك في ذلك لما فاتحتها في شأن عقد الزواج، وابنتك لا يمكن إلا أن تحبّ، إنها رائعة، رائعة يا سيدي.

مرت أيامي بعد ذلك هادئة وحافلة بالمتعة، أمضي نهاري في معمل الجليز والليل أقضيه في حضن دانيالا الذي لم أعرف فيه الصقيع والملل.

دانيالا، يا دانيالا، أسألك الآن : كيف سمحت لي بالخروج إلى الملهى؟.. في العادة لا أخرج إلا بصحبتك، أنيقا بتوهجك، كنت يا عزيزتي ليلتها مصابة بنزلة برد ولم ترغبي في حرماني من السّهر، وأنا ! كيف طاوعتك؟ وكيف كنت متهورا إلى ذلك الحدّ؟.. زجاجة الكونياك كانت أمامي منتصفة عندما فاجأني صوت جاف :

ـ أنت، ألا تسمع أيها الحيوان ؟ اخرج من الملهى، هيّا، اسرع ولا تتغابى هكذا.

الوجه الذي رأيت أثار تقزّزي، ربما هو شبيه بوجه الحصان، مستطيل

ومشوّه بالندوب، نظرات الحقد تومض بحدّة وتلغي طبيعته الآدمية والخمر لا شكّ ذهب بعقله، ما شأنه بي هذا الحصان؟.. تساءلت.

زمّ شفتيه ثم تقدم مني بخطوات ثقيلة وصرخ:

- ينبغي أن ترحل عن ريماني، الكلاب مثلك يختفون بأمري دائما، هل تفهم؟

وبحركة مباغتة، منفعلة صفعني وبصق على وجهي.. زجاجة الكونياك هربت من قبضتي، سقطت من الطاولة ولم تتهشّم، ألفيت نفسي حيوانا مسجونا منذ عشرات السنين (وربما كنت كلبا فعلا).. بيديّ سحقت الحديد ونفذ إلى أعماقي الغضب كارتعاشة برق، ضربت بقبضتين لاهبتين، تلاحقت الضربات على ذراعيه ثم تشتّتت على العينين والخدين والرقبة، غولا عنّفته إلى أن أحسست به يسقط مثل الخرقة فاقد الوعي.

صرخ شيخ كان يتابع المشهد:

- لقد مات، تهوّر حتى مات، البائس!

الحصان لم يمت، صبّوا عليه على وجهه زجاجة خمر فتنفّس باختناق، تملكّني الخوف وهممت بالفرار، لو كانت الوثائق بجيبي لما خفت، ولكن ماذا أفعل إزاء سوء تقديري؟.. حدست أن الشرطة ستداهم الملهى وتقبض عليّ أنا المتهم بإثارة الشغب. وفي اللحظة التي اتجهت فيها نحو الباب حاصرني أعوان الشرطة فعلا وكانوا خمسة.

- أنت مهاجر إذن، أين وثائق الإقامة؟

- في بيت السيد انطونيو.. قلت صاغرا.

- كلكم تقولون ذلك، تحفظون الأسماء وتتحصّنون بها.. أتعتقد أننا أغبياء أيها الكلب؟

ذلك الحصان، النّتن سكر بضحكة هيستيرية وهم يزجون بي في السيارة.. وفي مركز الشرطة لم يسمحوا لي بالكلام، أغلقوا عليّ الزنزانة وأهملوني.. صرخت في الأثناء وهدرت مثل الطوفان:

- استدعوا السيد أنطونيو، إنه قريب من هنا.. ودانيالا، دانيال زوجتي لن تسمح لكم استدعوها من فضلكم.

وبعد يومين رحّلوني مثلما يرحّلون البضائع المختومة.

3

مضت أيامي في السجن بائسة وموبوءة أيها السادة.. سربلتني الهلوسات الفظّة من كلّ جانب حتى تأهّلت

للجنون، في الليالي الباردة تلك أمرر يدي على خديّ فلا أحسّ بشيء، خيّل إليّ أنّ إحساسي تماوت مثل سمكة تمقت سجون الرمل والصناديق الخشبية، تعكّر جسدي كله وتموّجت في داخلي، في داخلي فحسب حركة عنيفة صيّرتني انفجارا مدوّيا.

في الهواء الفاسد الملوث بكلّ شيء لم أردّد اسمك يا دانيالا أمام رفاق السجن، هتفت به أضلعي مغتّمة لتنسى أنك لست معي. هل تصدقين يا حبيبتي ؟ عيناك تبتسمان لي كلّ ليلة وتهتفان بحرارة وشعرك الناعم يسيل على وجهي لحافا فائحا.. لاهثا كنت ومتحمسا أحضن يديك وأقبّل صفاءهما ولا أنسى أن أطفىء الضوء عند النوم، هل أنسى ؟ يعكّر مزاجك ويفسد أحلامك.

لم أضجر من رؤيتك طيلة ثلاثة أشهر، أراك فتنتشي الحجرة المستطيلة بزفراتك.. والوجوه التي ترافقني وتحيط بي أكنت أراها ؟ تنبجس أمامي كفقّاعات ثم سرعان ما تنسحق في الظلمة المتدفقة. وأنت يا دانيالا هل افتقدت عناقنا الدافىء ؟ هل تذكرت كيف كنّا على الفراش نفتتن بعرينا وتسكرنا الآهات ؟ ،هل قبّلتني في الصقيع الموحش؟.. أنا لا أنسى يا حبيبتي، أقبّلك وأغمض عينيّ لكنّ الأرق، ذلك الجبار يتوّجني بطلا في الصحو والسهر.

كيف تسرّعت يا دانيالا ؟ كيف ؟ رسالتك الأولى قرأتها بعد الخروج من السجن فبكيت، أأجرؤ أنا المغتسل بأنفاسك على الهروب منك؟ وكيف أقدر على خيانتك أنت التي هجّيت شراييني اختلاجات الفرح واللهفة والإثارة ؟ .

حكايتي معك لم تبدأ أبدا في المرقص، التقينا هناك وكان يمكن أن نلتقي في مكان آخر، في المحطة مثلا أو في عربات الميترو أو أنت نازلة من سيارة أجرة أو داخلة إلى قاعة السينما.. في بطن سمك القرش كنت سأخترق الأحشاء وانتهب المسافات لأصل إليك.. ذات ليلة من ليالي القرية الخرساء خضّني هيجان مخرّب نحو السفر وملأ كياني بهتافاته، أكنت أنت يا دانيالا تهتفين لي وتلوحين بيديك من وراء متاهة طويلة؟ في تلك الليلة تسلّت أفكاري بالأحلام فلم أعد قادرا على التنفّس والنوم.. رأسي فيما بعد أضحى مثقلا بالتهوّر فانعدمت رؤيتي لأبي وإخوتي وكرهت العمل في البحر، أخبار البحارة أيضا كرهتها وأهملتها، ماذا منحني البحر؟.. تساءلت، من انتبه إليّ والشمس تحرقني وتقرّح وجهي بالملح؟ ما أحصل عليه من مال كان لا يبقى في جيبي، يتشتّت مثل الرّمل في العاصفة، بعضه أسلّمه لأبي عن طيب خاصر، أليس أبي؟ أرعاه وأحميه من نذالة العجز.. والبعض الآخر أخصّصه للخمر والنساء، بحّار مثلي مستعدّ لنسيان كل شيء إلاّ الخمر والنساء...

قبل ذلك جرّبت حظي في الملاكمة ولم أفلح... قلت في نفسي : قد تصب
يا الغول بطلا في الملاكمة وتجني ثروة طائلة، من يدري يا الغول جرّب وه
لديك ما تخسره؟.. قالوا لي، لا أدري بالتحديد من هم بعد أسبوع ه
التدريب الشاق : قشرتك هشّة وجسدك لا يصلح للملاكمة.
البحر يا دانيالا لم أكرهه ولم أحقد عليه، كيف أرجمه بإحساس نافر
الذي أتهافت دائما على النوم في الماء؟ وهو أيضا (هل أنكر؟) الذي أسلمن
إليك ولم أكن أدري أنه شهم. المغامرة لم تخضّني وأنا أتسلّل ليلا (إل
أتسلّل) على متن مركب مسروق والأصدقاء الذين رافقوني تنكّر لهم الد
فرحَلتهم الشرطة في اليوم ذاك الذي وصلنا فيه إلى جزيرة سردينـ
الأشقياء ! تلاقينا في السجن فضحكنا طويلا ثم بكينا، أنا بكيت بارتياع
حبيبتي لأنك حزينة بسبب غيابي المفاجىء.

4

الطيور محلّقة في السماء تراني كل صباح، يشاغبني طير صغير بزه
ولا يثير أعصابي، فرقة أخرى من الطيور لا تنتبه لشعري المشوّش ولحيـ
الكثّة، تضجّ ابتهاجا ربّما بعودة المراكب إلى الميناء.. الصبايا يجلسن عا
الصخور ويلهين بسيقانهن.. تتشابك السيقان وتنتفض وهي لا تعرف أن
تنضو عنها شبقا ملهوفا وتلهج بشهقات الابتراد والارتخاء... تتد
الشهقات فجأة وترتجّ عندما ينتبهن إليّ فتضحك عيونهنّ وتشبك إحداه
يديها على صدرها وتهتف :

ـ إنه جاء، المجنون جاء.

أكنت أحفل بشيء؟ تركض نظراتي بعيدا، بعيدا في اللّجة العميقة وأقبّلا
أقبّلك يا دانيالا، وأملأ كياني برائحتك وأنا أغني ، أغني لك :

« لو كان نشكي للنّجوم يغيبوا
لو كان نشكي للصّغار يشيبوا
لو كان نشكي للحجر يشهّد
لو كان نشكي للبحر يتنهّد
بلادك بعيدة ومسربها مطوّح
واقتاش نوصلها يا حبيبي وانروّح
وانا هيّ ثنيّة إلي تجيب البيضة ؟
انحّي حجرها وشوكها على القمرة »

1998 ـ 09 ـ 7

إشـــراقـــات

محمد بوحوش

عالقا بالتراتيل والابتهالات،

بنشيد البدايات ،

بضياء الكلام المبعثر فوق سديم اللّغات ،

عالقا بالأساطير ،

بذهول الفراغ وبالعتمات ..

جسدي النّار والنّور ،

فتنتي دهشتي وجنوني..

لغة تحتفي بالنشيج وبالوجع الآدميّ

دليلي الغموض، والبدايات بوصلتي لوضوح الجهات.

ولهًا بالفناء، بالغوايات وحدّ التجلّي..

منشطر الذّات، أقرع المعجزات .

زمن مات.. زمن لم يجيء ويموت

وأعيد إلى الروح حيرتها ،

كأنّي البدائيّ أكتشف النّار في دهشة

وأعير الاله صفاتي ،

راقصا كضياء الفرح.. كحبيبات ماء.

يقضا في رمادي : أراني.. وأرى بؤرة الانتشاء .

عاريا من غيومي كصحو بوجه السّماء

مشرقا في فنائي وسكري وعشقي..

إلها (أموت لكي لا أموت).

الحوار الثقافي في صلاته بالأمن الثقافي

عندما بدأت معالجة هذا الموضوع لم أتمالك عن الغوص في ماض بعيد، ماض عمره أكثر من خمسين سنة. تذكرت اليوم الذي غادرت فيه المدرسة الصادقية، وأنا لم أتجاوز السادسة عشرة من عمري، لأنضمّ إلى الجماهير الحاشدة في ملعب تونس، حيث الاحتفال، سنة 1947، لأوّل مرة بعيد العروبة. كان ذلك احتفاء بذكرى تأسيس الجامعة العربية. استغلّه زعماء الحركة الوطنية لتحدّي الاستعمار الفرنسي في الظرف الذي بدأت فيه تونس تستعد لخوض المعركة الحاسمة في كفاحها ضدّ الهيمنة الاستعمارية.

كنّا في تلك المناسبة جمعا قليلا من التلامذة، تحدينا أيضا سلطة المدرسة، وتوجهنا إلى الملعب حيث انصهرنا في الجموع الشعبية، واستمعنا إلى خطب الزعماء، وقصائد الشعراء التي راحت تؤكد عروبتنا وتتغنّى بانتمائنا إلى أمّة عريقة في المجد والثقافة والحضارة، وتحثنا على الصمود لاسترجاع حريتنا، وافتكاك استقلالنا في حاضر مثقل بالعناء والمحن والاستبداد، لنبني مع سائر الشعوب العربية، في وحدة شاملة، مستقبلا فيه العزة والتقدم والمجد.

هزّت مشاعري هذه المعاني التي غرسها فينا، في الواقع من سنوات، رجال التربية التونسيين في المدرسة الابتدائية. إذ لم يدّخروا جهدا لتحفيظنا أروع القصائد الوطنية. وكنت، وأنا طفل، أنشد، باعتزاز وفخر، خاصة قصيدة حافظ ابراهيم في الدفاع عن اللغة العربية.

كان حضوري في عيد العروبة منطلقا لانضمامي إلى الحركة التحريرية. ولم يفتّ في عزيمتي، في هذه المناسبة ومناسبات أخرى، اضطهاد السلطة مهما كانت. وكانت في تلك المناسبة ممثّلة في مدير المدرسة الذي جلبني إلى مكتبه ليحقق معي في سبب خروجي من المعهد، وفيمن حرّضني من تلامذة الأقسام الكبرى أو الأساتذة على القيام بهذه الفعلة المنكرة حسب إدعائه. وكان أن تسلحت ببراءة مصطنعة وقلت له: أنا ظننت أن هذا اليوم يوم عطلة بالنسبة إلى جميع التونسيين بما أنّنا عرب. فاستشاط غضبا

العـــربـــي

البشير بن سلامة

واعتبر ذلك تحديًا واتهاما له بموالاة الاستعمار ونعتني بالجرثومة التي لا بد من استئصالها، وهدّدني من سوء عاقبة التمادي في هذا السلوك، ومصاحبة الأشرار.

ولكنّي لم أتراجع.

ذكرت هذه الحادثة لأبيّن، في الواقع، أن جيلنا عاش أطوار تجربة عاطفية ثمّ فكرية، كان الأمل يحدوه، ضمنها، لتحقيق ما كنّا نصبو اليه. وما زلنا، من وحدة في كنف العزّة والقوّة والمناعة. وعنوان هذه المحاضرة : الحوار الثقافي في اتّصاله بالأمن الثقافي العربي يوحي بهذه التجربة الثقافية التي خاضتها الشعوب العربية، وخاصّة المثقفين العرب، طيلة خمسين سنة، لبلورة ثقافة عربيّة، قادرة على أن تكون الركيزة الأساسية لبناء صرح الأمن الثقافي العربي في الحاضر والمستقبل في نطاق الحوار والتواصل.

الأمن الثقافي العربي

كيف تبلور هذا المفهوم وما هي الاطوار التي مر بها في كفاح المثقفين العرب طيلة هذه الفترة؟ لم يبرز هذا التعبير بصورة مطردة إلا في السبعينات عندما نبعت فكرة الأمن القومي العربي التي راجت بدورها إثر «توجه الولايات المتحدة بعد الحرب العالمية الثانية لإنشاء مجلس الأمن القومي»(1). إلا أن ذلك لا يحول دون إرجاع المفهوم إلى واقعه التاريخي في النظم السياسية الكبرى التي عرفها العالم، ومنها النظام العربي الإسلامي(2). ذلك أن مفهوم الأمن عريق في النفسية العربية الإسلامية : لأن علاقة الأمن بالإيمان جذرية. إذ هو يستمد منه بقاءه ونماءه. إذ الأمن الحقيقي في المجتمع الإسلامي هو أن يأمن الناس بعضهم بعضا، ويعيشوا في صفاء ووئام وسلام، ويأمنوا الأعداء بما أعدوا لهم من قوة وعُدّة، ويأمنوا نقمة الله باستقامتهم وتقواهم.. والمصدر الأساسي للأمن هو الإيمان الذي يطرد اليأس، ولا يقبل الأحكام النهائية، ولا يقول بالطرق

المسدودة. لأنه يعلم المؤمنين ألا ييأسوا من رحمة الله، مهما ادلهمت الخطوب، واستحكمت الأزمات، ويدعوهم إلى تجديد العزم في الفرصة المفتوحة، وإلى الأمل في تغيير الواقع وتحيينه وإن كان سيئا وخانقا(3).

أما مفهوم الأمن الثقافي العربي فإنه لم يتبلور إلا بعد أن مضى أكثر من عقدين على الأقل (أواخر الأربعينات ثم الخمسينات والستينات)، تمسك فيه جل المثقفين العرب بالقومية العربية، وما صاحب ذلك من إشادة بالالتزام. وكانت مؤتمرات الأدباء العرب مجالا خصبا لتحديد مفهوم الالتزام في اتصاله بالقومية العربية في مجال الأدب. ومؤتمر الأدباء العرب المنعقد بالقاهرة في ديسمبر 1957 يؤكد هذه النزعة رغم ارتفاع أصوات عديدة من الأدباء المشاركين في المؤتمر بضرورة حماية الأديب وضمان حريته في الإبداع.

ثم صودق بالإجماع سنة 1964 على ميثاق الوحدة الثقافية العربية. وتم التأكيد على «أن وحدة الفكر والثقافة هي الدعامة الأساسية التي تقوم عليها وحدة الأمة». «وأنه من الواجب تقوية الوحدة الفكرية بين أجزاء الوطن العربي عن طريق التربية والثقافة والعلوم، ورفع المستوى الثقافي في هذا الوطن حتى يقوم بواجبه في متابعة الحضارة العالمية والمشاركة الايجابية فيها»(4).

وفي خصوص مفهوم الأمن الثقافي العربي فقد بدأ يتبلور عندما تأسست المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم وانكبت على دراسة السياسات الثقافية التي تنتهجها الدول العربية. ودرجت هذه المنظمة على عقد مؤتمرات وزراء الثقافة كل سنتين. فصدر بيان عمان لسنة 1976 حيث أكد على ثلاث ركائز أساسية لبناء الثقافة العربية. وذلك «بترسيخ المفهوم الصحيح للثقافة العربية من حيث هي ثقافة قومية وإنسانية معا تستند إلى أصول الأمة العربية وتراثها.. وبتكوين الشخصية المتكاملة للإنسان العربي... وبتحقيق ديمقراطية الثقافة..»(5).

ثم قامت المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم بإعداد الخطة الشاملة للثقافة العربية. وكان عملا جبارا شارك فيه عشرات المثقفين العرب من جميع الاختصاصات الثقافية. وأولت الخطة موضوع الأمن الثقافي عناية خاصة. إذ «اعتبرته ضرورة قومية وعالمية. فهو ضرورة قومية لأننا بتحقيقه نمكن لثقافتنا النمو والتجدد لكي تستمر في بناء الشخصية المبدعة والمتفاعلة مع العصر. وهو ضرورة عالمية لأن نمو الفكر والقيم والمفاهيم الإنسانية المشتركة مرهون إلى حد كبير بإسهامات الثقافات القومية وإغناء هذه الحضارة الإنسانية وتنوعها واحتضانها لمختلف العطاءات

والإبداعات»(6) وبالطبع فإنه لا يمكن ضمان الأمن الثقافي إلا بمكافحة الغزو الثقافي وخاصة الصهيوني. فانعقد بتونس سنة 1981 مؤتمر ندد بما يهدد الثقافة العربية من أخطار.

والواقع أن كل هذه المؤتمرات والندوات والقرارات والتوصيات، وهي عديدة لم أذكر منها إلا القليل القليل، لئن وضحت الرؤية في مجال الأمن الثقافي العربي وبالتالي مهدت لانتظام الحوار الثقافي فإن إرساء أركانه يحتاج إلى تغيير العقليات في المجتمع العربي المتنوع ثقافيا. وهو الذي لم يتعود لا في تاريخه البعيد ولا القريب الحوار الثقافي في معناه الحقيقي. وذلك لأسباب تاريخية وسياسية واجتماعية وبالطبع ثقافية.

الحوار الثقافي والطرق المسدودة

ولاستجلاء مفهوم الحوار الثقافي رأيت أن أبدأ بالأسباب التي حالت دون انتظام هذا الركن الأساسي في ثقافتنا. إذ بضدها تتميز الأشياء كما يقال. لذلك حاولت أن أتلمس من خلال ضروب سلوكنا الثقافي المعاصر عددا من العيوب المؤسسة لانتفاء الحوار الثقافي.

من هذه العيوب سيادة المطلق «الذي لا يقر البدائل. وإذا كان ثمة مطلق فليس من مبرر لافتراض مطلق آخر من طبيعة مباينة. لأن المطلق بحكم طبيعته واحد وليس له ثان. ولكن استحالة البدائل المطلقة لا يعني نفي المطلقات، لكن يعني عدم قدرتها على التعايش سويا»(7). أي سيادة الدغمائية وهو توهم امتلاك السيادة المطلقة. وبهيمنة الدغمائية ينتفي الحوار. ومن شأن ذلك «أن يفضي إلى إشعال الحروب بين المطلقات. ومن ثم تدخل الحرب في علاقة عضوية مع المطلق»(8). وهذا يعني أن العنف يصبح هو السائد، العنف الجدلي، الحرب الفكرية التي تؤول إلى الحرب الأهلية الحقيقية. وينجر عن ذلك، بالطبع التنكر لحق الاختلاف وحق التأويل. والحال أن الثقافة العربية الإسلامية لم تزدهر في الماضي إلا عندما ضمنت الدولة الإسلامية للمثقفين جميعا التنوع الحي في مجالات القيم بصرف النظر عن اختلاف أصحابها النظري. كان ذلك في الجملة سرا من أسرار قوة الدولة الإسلامية، رغم الثورات والحروب والفتن. إذ كان لأجدادنا القدرة على تجاوز هذه الإحن بما كان لهم من حيوية قيمية وحضارية. ضمنوا بذلك في أغلب الأحيان، وبقدر ما تفرضه ظروف الاختلاف المذهبي وحرية الرأي في الميادين القيمية. ولكن ما أن ذر قرن المطلق (قضية خلق القرآن مع المأمون على فضله في دفع عجلة الثقافة العربية) حتى بدأ العد التنازلي للثقافة العربية الإسلامية. وفي عصرنا هذا،

بعد أن عرفت الثقافة العربية أثناء مقاومة الاستعمار وفي كثير من الاحيان تحت الهيمنة الاستعمارية، وهذا يجب أن نقر به للحقيقة والتاريخ، شيئا من الازدهار الفكري والأدبي (أوائل النهضة إلى الفترة الأولى من استقلال الأقطار العربية) شاهدنا للأسف رجوع سيادة المطلق في الساحة الثقافية وانتفاء الحوار والاعتراض المطلق على التسليم بحق الاختلاف. وليس أدل على ذلك من هذا العدد الكبير من الحوارات الثقافية التي نشاهدها على القنوات الفضائية العربية. هي في الواقع ليست إلا حربا أهلية فكرية تساهم بالضبط في التمهيد إلى الحروب الأهلية الحقيقية، وقد حلت للأسف ببعض أقطارنا العربية، حتى أصبح «القتل في مثل هذه الحالة مقدس من حيث هو ثمرة المطلق»(9).

ومن العيوب المؤسسة لانتفاء الحوار الثقافي الخلط بين القيم وعدم اعتبار خصوصية كل نسق قيمي. فكثيرا ما سلطت مقاييس دينية على عملية الإبداع. فنالت الأعمال الفنية والأدبية والفكرية من ضروب المسخ والتشويه والتضييق ما جعلها تتنكر لأخص خصائصها الإبداعية. أما عن تسلط المعايير الدينية على السياسة فذاك ما ناءت به الإنسانية الدهور تلو الدهور، وتحمل منه العالم العربي الإسلامي صنوفا من الإحن والكوارث. كما أن تسلط السياسة على الدين وتخفيها تحت مظلته أفسد الدين ولم يصلح السياسة. فكان الحوار رأسيا لا علاقة له بالحوار الحق الذي يقتضي الحرية والخصوصية القيمية. وانتهى الأمر بتشويه القيم وإدخال الاضطراب عليها فتقوقع أصحابها في كليانية بغيضة. كل يتمسك بعالمه ويخدع نفسه موهما الجميع بأنه يقبض على الكل. والحصيلة هو اختلاط الحابل بالنابل في مجال القيم المعرفية والجمالية والدينية والخلقية والسياسية أي القيم الثقافية بصورة عامة. فانتفى بذلك الحوار الحق وحل محله التسلط بما ينجر عنه عادة من تعصب وإرهاب فكري وسياسي. والأغرب في الأمر أن أصحاب القيم غير السياسية والممثلين ثقافيا للمجتمع المدني في تنكبهم عن دورهم الخصوصي، وطموحهم إلى المشاركة في السلطة السياسية بصورة من الصور، وانصرافهم إلى الحوار الرأسي وتناسيهم للحوار الأفقي الذي هو مصدر قوتهم في الواقع، كثيرا ما يتعرضون إلى طغيان السلطة السياسية عليهم لفرط هشاشتهم فتختلط الأمور ويكون المتغلب أصحاب السلطة السياسية فيخسر هؤلاء وأولائك ومعهم المجتمع المدني والبلاد بأكملها.

ومن أخطر العيوب المؤسسة للحوار الثقافي مفهوم الهوية الثقافية العربية. فهو يتأرجح من فترة إلى فترة ومن تيار فكري إلى أخر بين الإطلاقية والتعميم، وبين الخصوصيات والتفرد. وكثيرا ما تنطلق

التصورات في هذا الباب من شعور بالوحدة، وهو المسوغ الملموس لمفهوم الهوية، وكأنها تمت، وبالأمة وكأنها تشكلت بالصورة التي رسمها اللاشعور والعاطفة الكامنين عبر التاريخ. بينما الواقع غير ذلك ومجريات الأمور ليست التي كانت في الحسبان. والرهان هو هوية متغايرة لهوية كانت قد تشكلت عبر العصور بتراكمات متعددة وملامح ليست دائما ثابتة. والحال أن الأمر يقتضي الخروج من المشاريع التي حكمتها العاطفة فحسب وقادتها الأفكار فقط، إلى واقع ممكن التطبيق... قال أحد المفكرين العرب : «أنا أخير المستقبل والمستقبل خير من التكرار... واليوم إذا أردنا أن يأتي مفهوم الوحدة بما نرومه وأن يحل شيء آخر مغاير لما حل بنا، أليس حقيق بنا أن نقطع مع هذه الدائرة الدلالية الأركيولوجية الغائية...

والواقع أنه لو وجد مثل هذا التاريخ الدائري الأركيولوجي التيولوجي لما كان تاريخ، ولا كان حدث ولا مسؤولية، ولا كان هناك قرار يؤخذ ولا شيء يأتي ولا شيء آخر. ليحدث شيء يتعلق بالآخر، وبالحدث والقرار وبالمسؤولية يجب أن تكون هناك تجربة أخرى... أليس من الأجدر التساؤل كيف يمكن لهذه الأمة أن تسير وتتشكل في حيز التطبيق المتعدد المختلف».

وليس هذا هو المفكر العربي الوحيد الذي تفطن إلى هذه الفكرة الغائمة التي تحدد الهوية لتعانق الوحدة، بحثا عن تصور لصيق بواقع المجتمع العربي المعيش ومحاولة تحريكه من الداخل لتغيير عقلية لم تخرج عن الدائرة الدلالية الأركيولوجية الغائية. قال جورج طرابيشي أخيرا : بدأت أول مرحلة بهاجس ذي طابع قومي لأنني كنت من الذين يعتقدون أن .الوحدة العربية هي السبيل الوحيد لحل مشاكل الشعوب العربية من خلال التقدم والتحرر واسترداد مكانة الأمة العربية بين أمم العالم، وفي مرحلة تبعتها اكتشفت أن السوس الذي ينخر في المجتمع العربي مصدره اجتماعي وأن التخلف العربي سوسة من الداخل. وكنت أعتقد في المرحلة القومية أن التخلف العربي من صنع الاستعمار... ثم اتجه تفكيري إلى قضية المرأة وتملكني الاعتقاد بأن الموقف من المرأة يحدد الموقف من المجتمع والكون والحياة. إن سر التخلف العربي يكمن في تخلف المرأة وفي إجبار المجتمع العربي المرأة أن تبقى متخلفة»(10). وقبله بفترة طويلة كان محمد عبده مثل الأفغاني لا يرى النجاة إلا في الثورة. ثم اعتقد أن الإصلاحات المرحلية يمكن أن تفضي إلى بعض النتائج. وكان يرى أن أي قلب للأوضاع من الخارج بإمكانه تعويض التغييرات العميقة التي تتعلق بالعقلية، وأن إصلاح التعليم وخاصة التعليم الأخلاقي والديني هو الشرط الأساسي لكل تقدم. وشيئا فشيئا تركز اهتمامه بالإسلام وموقعه في العالم الحديث(11).

ويحق لحسن حنفي أن يتحدث عن ظاهرة الردة هذه، أي «أن المفكر العربي كما هي الأمثلة كثيرة يتبنى تيارا فكريا ثم ينقلب عليه»(12). ويذكر خالد محمد خالد ومحمد عمارة وسيد قطب وفؤاد زكريا، ولكن القائمة طويلة.

ثم زاد الوضع تأزما عندما ظهرت للعيان العولمة الاقتصادية التي تريد من السلط أن ترفع يدها عن الثقافة ومؤسساتها. لانها هي العقبة الكأداء التي تقف في وجه النظام العالمي الجديد الذي يريد فرض ثقافة العولمة، خاصة وأن الثقافة عمادها الهوية أخص خصائص كل أمة. ولهذا رأينا فرنسا تتمسك بالاستثناء الثقافي في مفاوضاتها مع «القات»، ونالته. وها هو الاتحاد الأوربي ينحو نحوها. وليس لنا من سبيل إلا أن نحزم أمرنا ونواجه هذه العولمة بموقف واحد موحد، ولا نسارع بالتضحية بالثقافة على مذبح هذا المعبد الجديد.

ولا يمكن أن يسكت المرء عن ظاهرة خطيرة استبدت بالساحة الثقافية ومن شأنها أن تنفي الحوار الثقافي بين نخبة من النقاد والباحثين الجامعيين وجيل من المبدعين وبين جمهور المتلقين وهو الإغراق في الغموض واللامعنى بتوخي شقشقة لغوية مفتتنة بالكلام لمجرد الكلام، أو باستغلال لغة الصوفية بدون تصوف وهما في الحالتين لا يحملان بين طياتهما أية رسالة تقدح زناد الحوار الثقافي الأفقي بل خلقت هذه الظاهرة حوارا آخر معزولا عن الناس وعن نفسه، يجد من وسائل الاعلام المكتوبة والمسموعة ودوائر النشر المنبهرة التشجيع فيزيد المناخ الثقافي عتمة على عتمته.

ولو مضيت في تقصي العيوب المؤسسة لانتفاء الحوار الثقافي لما أمكن الانتهاء من تعدادها في حيز من الوقت ضيق. وطالما صنفها الكثيرون من المعلقين في الصحافة العربية. وهي جديرة بالتحليل ولكنني سأقتصر على مجرد ذكرها. منها «انتشار الإيمان بنظرية المؤامرة، وتآكل هامش الموضوعية، وتقلص السماحة في فكر البعض، وتقسيم الآخرين تقسيما مبسطا إلى معنا وضدنا»(13). ويعزى ذلك على ما يظهر إلى التأثير المملوكي وعهد البايات، والشخصانية الذاتية في مواجهة الموضوعية، وضيق الصدر بالنقد، وعدم الاعتراف بحق الاختلاف، وعدم الاستعداد للعمل الجماعي، وانعدام روح الفريق.

أما أعظم قاتل للحوار الثقافي فهو الإرهاب الثقافي الذي أصبح مؤسسة قائمة بذاتها لها اختصاصيوها وسدنتها المتمتعون بكل ضروب الامتياز الموهوم الانتهازي على حساب المثقفين. ووجوهه كثيرة. منها الصمت إزاء كل فكرة جديدة، أو صوت خارج عن المألوف، والسطو على الأفكار النافذة إلى العمق وإدراجها في السياق المكرر لإرهابها وحملها على مغادرة المواقع

المحتلة، ومحاصرة كل الأسماء الجديدة، وحتى القديمة المضايقة ودعوتها إلى إخلاء مواقعها، ونفيها خارج حدود الثقافة، وكذلك دعوة الناقد إلى الالتزام بالحياد الموضوعي، وعدم التدخل في الشؤون الداخلية لمملكة الإبداع»(14).

أما مسوغات الإرهاب الثقافي فهي تكمن في «أنه ليس في الإمكان أبدع مما كان، وأن هناك شرعية تاريخية رشحت بعض الأسماء للزعامة الأبدية على جمهورية الثقافة، وأنه ليس من وظيفة الكتابة أن تضيف بل عليها أن تكرر وفي أحسن الحالات أن تفكر داخل الأسوار التي سيجتها الزعامة الأبدية. والغريب أن هذا الإرهاب الثقافي لا يمارس علنا بل يتخفى تحت أقنعة عديدة والذي يمارسه يؤمن جهرا لا سرا بالحرية والحوار»(15)، وأنه يكره حتى النخاع ثقافة التهميش وتهميش الثقافة.

ثم إن انتفاء الحوار الثقافي بين التيارات الفكرية العربية الإسلامية(16) بإقامة الأسوار بينها، وإشعال الحرب الفكرية بين أنصار كل منها زاد التمسك بهذه الدائرة الدلالية الأركيولوجية الغائية استفحالا وجعلت من الأمل في تغيير العقليات ضربا من ضروب الاستحالة. فكانت الضحية الأولى المرأة والطفل. وليس من الغريب أن نرى الاستعمار الجديد يقر، في سياسته إزاء عالمنا العربي الاسلامي، هذا التوجه ويدعم بالأموال الطائلة والمساعدات، حتى العسكرية منها، الجماعات والأقوام التي تتمسك بهذه الهوية في نطاق الدائرة المذكورة.

الحوار الثقافي وأبعاده

أما فيما يتعلق بالحوار في لغتنا العربية. والأفضل أن نبدأ بالبدء، فابن منظور يقول: إنك إذا حاورت إنسانا فمعناه أنك جادلته. وقال تعالى: «**قال له صاحبه وهو يحاوره**». فلا بد إذن من وجود متكلم ومخاطب في الحوار. ولا بد من تبادل الكلام ومراجعته. «وغاية الحوار توليد الأفكار الجديدة في ذهن المتكلم لا الاقتصار على عرض الأفكار القديمة. وفي هذا التجاوب توضيح للمعاني وإغناء للمفاهيم يفضيان إلى تقدم الفكر. وإذا كان الحوار تجاوبا بين الأضداد كالمجرد والمشخص والمعقول والمحسوس والحب والواجب سمي جدلا»(17). قال تعالى: «**وجادلهم بالتي هي أحسن**». وقال أفلاطون: «والجدل هو قمة العلوم وتاجها». وقال أرسطو: «الجدل يسعى أن يعرف بينما الفلسفة تعرف». ونعم هذا السعي الذي هو أساس انتظام كل حوار.

فالحوار والجدل من نبع واحد، لأن «الحوار شأنه كشأن الفلسفة والحب

واقع جدلي ووسيط تصنعه الحركة والنقصان وهدفه الكائن والتمام»(18).

ولكن يجب التمييز بين الحوار المغلوط وهو مجرد مونولوقين متوازيين أو أكثر كما نجده مثلا في كثير من الحوارات التي نشاهدها على شاشات القنوات الفضائية العربية، والحوار «التقني» الذي يتعلق بالعقود والاتفاقات أساس التعايش بين الدول، والحوار الحق، الحوار وجها لوجه. وهو حوار للأنا والأنت كما بيّنه «بوبر» ومارسه أبو حيان التوحيدي في كتبه وخاصة كتاب الإمتاع والمؤانسة.

ولكن رغم ثراء فكرنا العربي القديم في مجال الحوار الثقافي فإن عهود الانحطاط ومخلفاته جعلت عالمنا العربي تسيطر فيه «على ثقافتنا العربية منذ أمد طويل، ثنائية السلطة ـ التبعية، أو السيادة ـ الخضوع، أو السيد ـ العبد، نتيجة لظروف تاريخية اقتصادية سياسية... وفي هذه الثنائية يفارق كل طرف الآخر مفارقة تكاد تكون تامة على المستوى الإنساني وثقافتنا تعكس ذلك»(19). والأمثلة الشعبية العامية لكل قطر عربي عديدة في هذا الباب عدا الأمثلة الفصيحة. غير أن الحوار «لا يعني التنازل والتسليم للأَخر والخيانة إنما يعني النجاح في إقناع الأَخر بأكبر قدر ممكن من الآراء والمواقف مع ملاحظة أن هذا النجاح يتوقف على استعداد الأَخر لإقامة حوار حقيقي يخلو من المراوغة»(20). وهذا لا يتأتى إلا إذا تم التدرب على ثقافة الحوار إذ هي المهاد الضروري لحوار البشر الذي هو في حقيقة الأمر حوار ثقافات»(21). ومن هنا جاء الحوار الثقافي بين الأنا والأنت مباشرة أو عن طريق الإبداع الثقافي داخل الوطن العربي وخارجه في شكل أعمال ثقافية تحمل الرموز التي ينتجها المجتمع سواء كانت آدابا أو فلسفات أو فنونا. هي رمزية عندما تتميز عن غيرها من الأعمال بقيمها الاخلاقية أو السياسية أو الجمالية وبكلمة أوفى عندما تتميز بقيمها الثقافية الشاملة. ويكون مجالها الميدان الثقافي، وهو المكان الذي تتجمع فيه كل العوامل التي تقوم عليها الأعمال الثقافية. ويكون لهذا المكان أربعة فاعلين: المبدع، والناقد، والموزع، والجمهور. وكل له وزنه الوظيفي. وبدون جمهور لا مجال للحوار الثقافي، إذ يبقى حوارا ثقافيا رأسيا، ، يجمع بين المثقفين والسلطة. لا بد إذن أن يكون هذا الحوار، إلى جانب رأسيته أفقيا يتفاعل مع المجتمع المدني. لذا أصبحت وسائل الاتصال الجماهيري القنوات الهامة التي تتفاعل فيها مختلف الحوارات الثقافية إذا كانت هذه الوسائل تؤدي، بطبيعة الحال، دورها بكل حرية وتكون مرآة للمجتمع المدني.

ما الذي أفسد الحوار الثقافي ؟

لابد هنا من إثارة موضوع هام كنت كتبت فيه مرات عديدة(22)، وأكدت عليه في مناسبات متكررة، وتصورت أنه كان من قديم، ولا يزال، يفسد الثقافة وبالتالي الحوار الثقافي. وفي رأيي أن السبب هو الخلط بين مفهوم الثقافة ومفهوم السياسة. إذ لكل آلياته. وهذا الخلط نشأ من أول يوم تصور فيه الفلاسفة أنه لا يستقيم حكم المدينة إلا بامتزاج الحكمة أو الفلسفة بالسياسة وبتعبير آخر القول بتداخل الأمرين. وظن الكثيرون أن ذلك من شأنه أن يصلح من أمر المدينة ويقيها من العثرات. صحيح أنه من الواجب بل من الضروري أن يكون السياسي مثقفا ولكن ليس بالضرورة أن يكون المثقف سياسيا لأن هناك فرقا كبيرا بين «السلوك السياسي والسلوك الثقافي. فدور المثقف هو أن يقول الحقيقة، ما توفر له ذلك بأمانة وبدون مواربة. وهذا يقتضي منه ألا يهتم باستحسان السلطة الحاكمة واستقباحها، وألا ينساق وراء منطق الحكم، وألا تستهويه مصلحته المهنية»(23)، إذ يجب على المثقف ليتمسك بهذه الآليات في أداء دوره كمثقف ألا يكون في موقع يخول له التأثير المباشر في تصريف شؤون المدينة وأخذ القرار السياسي، لأن السلوك السياسي يخضع إلى آليات أخرى تراعي قبل كل شيء تثبيت أركان الحكم وإحكام التصرف في شؤون الدولة وأخذ القرارات السياسية والإدارية لضمان أمن البلاد سياسيا واقتصاديا واجتماعيا وثقافيا. وهذا يقتضي من السلوك السياسي أخلاقيات وتمشيات غير التي يخضع لها السلوك الثقافي. ومعنى هذا أن الحوار الثقافي الصادر عن المثقف أو عن كل الوسائل الثقافية يقتضي الالتزام بالتجرد الفكري والاستقلالية إزاء الايديولوجيات المتحكمة بالتيارات السياسية وتوخي الحياد والبقاء فوق النزاعات السياسية ومشاكل مباشرة الحكم. ذلك أن تداخل الثقافي والسياسي على صعيد العمل السياسي والاجتماعي هو من أسباب إفساد الحوار الثقافي والوصول إلى الطرق المسدودة فكريا وبالتالي ثقافيا.

لذا نرى الأمم القوية الآن والتي مرت بتجارب عديدة أوصلتها إلى هذا التقدم الحضاري والثقافي المرموقين الذي نشهده على جميع الأصعدة لا ترى من مصلحتها من حيث مناعتها وأمنها أن تدجن مثقفيها بل هي تحرص كل الحرص على أن توفر لهم كل الإمكانيات المادية والمعنوية ليقوموا بدورهم الثقافي أي ليمارسوا الحوار الثقافي الحق بعيدا عن تدخل الدولة التي ترى من مصلحة المجتمع سيرورة الحوار الثقافي الأفقي مع الإبقاء على قنوات الحوار الثقافي الرأسي. كما أن هذه الأمم فهمت بعد تجارب مريرة أنه لا يمكن للحضارة أن تحيا في أمة ترد كل شيء إلى «حمى السياسة» التي تتوق دائما بحكم ماهيتها إلى القبض على الكل في مركزية

مفرطة لا تسمح بقيام سلطة ثقافية مضادة تقي المجتمع من الإفراط في التسلط الذي يفتح الباب لكل الوان الفساد بما فيه فساد الكلام على حد قول فكلاف هافل الكاتب المسرحي ورئيس جمهورية تشيكيا الآن(24) بل إن هذه الأمم المتقدمة اعتقدت أن «دور البناء في المجتمعات يعود بالأساس إلى الثقافة بفنونها وآدابهاو لأنها قادرة وحدها على تأسيس منظومة جديدة للاتصال والتبليغ وربط جسور الحوار بين شرائح المجتمع المتضادة وحثها على المشاركة وهو لا يمكن أن يتحقق بدون الثقافة والمثقفين»(25).

ولهذا السبب سلمت هذه الأمم بأن السلطة المضادة الثقافية التي من شأنها أن تقوم بالنقد البناء وأن تحرس القيم وأن تنير الرأي العام هي في آخر الأمر ما سمي، ربما تجوّزًا، بسلطة المثقفين. وبما أنه أصبح للحوار الثقافي في نطاق هذه السلطة إمكانيات جبارة وفرتها وسائل الاتصال الجديدة المكتوبة والمسموعة والمصورة فإنه، للأسف، لم يسلم هذا الحوار لا من تسلط قوى المال المستثمرة فيه ولا من قبضة اللوبيات، حتى إن أفلت من سيطرة السلطة السياسية في كثير من الأحيان. وهو الخطر الذي يهدد العالم بأجمعه في ظل هذا النظام الجديد التي تتحكم فيه العولمة والكوكبية. والمهم هو أنه ليس من صالح أي أمة أن تحتكر الحوار الثقافي سلطة واحدة. ثم إن السلطة السياسية، مهما كان انضواؤها تحت لواء الديمقراطية والحرية، لها آلياتها الخاصة وتمشيها الخصوصي المضبوط الذي لا يمكنها من إقامة الحوار الثقافي على الوجه الصحيح والأتم. لذا وجب أن تكون سلطة المثقفين، ولا أقول السلطة الثقافية، مستقلة عن السلطة السياسية. وليس معنى هذا أن يكون المثقفون في حرب عوان مع السلطة السياسية مما يفضي إلى العنف والحرب الأهلية بل من الواجب تنظيم آليات سلطة المثقفين وبالتالي السلطة الثقافية. بحيث تكون في صلب الأمة خادمة لأمنها، مشاركة في تقدمها في نطاق السلم الاجتماعية والتسامح والوئام.

وإزاء الأخطار التي تتربص بالحوار الثقافي على الصعيد العالمي وخصوصا في البلدان الغربية، ورغم بروز سلطة الثقافة والمثقفين فيها فإن جمعا من الكتاب والأدباء والفلاسفة الأوربيين أحسوا بالخطر الذي يهدد هذا الميدان وانطلاقا من الفكرة التي كنت كتبت فيها منذ سنة 1989 وعبرت عنها في لقاءاتي مع عدد منهم أسسوا منذ سنة 1993 برلمانا للمثقفين الأوربيين. واجتمعوا عدة مرات. ولكنهم لم يتوصلوا إلى استنباط صيغة عملية تمكنهم من فرض وجودهم وتحسيس مجتمعاتهم بالأخطار التي تحدق بالثقافة والحوار الثقافي الحق. وقصروا حركتهم على التنديد بالاضطهاد الذي ينال بعض الكتاب. ولكن أصواتهم لم تبلغ بعد جماهير

الناس بحيث يمكن لهم التأثير على مجريات الأمور.

واقترح الكاتب الروسي سـولجينتسين في برنامج طبخة ثـقافية بالقناة الثانية الفرنسية بتاريخ 17 سبتمبر 1993 مجلسا يكون دوره مقتصرا على إنارة الرأي العام وإبداء الرأي في كبريات القضـايا الوطنية والعالمية. وكان ذلك في إجابته عن سؤال يتعلق بدوره عندما سيستقر بوطنه من جديد. فبين أن مثل هذا الـمجلس سيـحميه من وضـعين لا يرضاهـما لنفسـه . وهو إما القبوع في برجه العاجي، أو خوض غمار الـعمل السياسي الذي سيبعده عن كنه رسالته.

وفي 30 جوان 1998 وأمام أخطار العولمة اجتمع في أوتاوا بكندا واحد وعشـرون وزيرا للثقافـة منهم وزيرا المـغرب وتونس، وذلك للـتداول في موضوع العولمة الاقتصادية وأخطارها عـلى الثقافة. وأعلنت وزيرة الثقافة الكندية في ختام أشغال هذه الدورة أنه من الواجب التفكير في احداث منظمة عالمـية للثقافـة على غرار المنظمـة العالمية للـتجارة. والاقتراح يحـتاج في الواقع إلـى وقفة طـويلة لا يتـسع لهـا هذا المجـال. ثم إنننـي لا أملك جمـيع المعطيات للخوض في الموضوع بتثبت ودراية.

الأخطار المحدقة بالحوار الثقافي

إذا كانت الأمم القـوية الغربية المتـطورة ثقافيا شعـرت أنه لا مناص من تثبيت أركان سلطة المثقفين وضمـان استقلاليتهم، رغم المناخ الديمقراطي السائد، لا إزاء السلطة السياسية فقط بل تجاه أحداث ظاهرة يحسب لها ألف حسـاب ألا وهي العولـمة والكوكبية، وذلك سـعيـا لقيام الـثقافـة بدورها المتماشي مع ماهيتها فما بالنا نحن الذين نشعر يوما بعد يوم بالأخطار التي تهدد الحوار الثقافي في صلب أمننا الثقافي العربي.

ولئن مضـت الدول العربية أشواطـا كبيرة في نطـاق المبادلات الثـقافية الرسمية بتنسيق مع المنظمة العربيـة للتربية والثقافة والعلوم عملا بالخطة الشاملة للثقافة العربية التي أعدتـها هذه المنظمة فإن الحوار الثقافي الأفقي أي هذا الذي ينـتظم خارج القنوات الرسـمية لا يقيـم علاقات متـواصلة بين أبرز المثقفين الفاعلين سـواء داخل الوطن العربي أو خارجه. ومعنى هذا أن عـلاقة التـغاير والاختـلاف لم تكـن هي القـاعدة، بـينمـا هي أسـاس كل حوار.والايمـان بعلاقة التـغاير والاختلاف هـو الذي شكل عبر الـتاريخ ولا يزال التـعايش. وكلما قـوي الإحساس بالأنا الـفاعلة في التـاريخ، إلا وكان الآخر مساهما في الفعل لا معرقـلا له. وبدون هذا الآخر ينتفي بعد من أبعاد الذات. وبالأمس القريب قال سارتر في كتـابه الوجود والعدم : أنا في حاجة

إلى وساطة الآخر لأكون ما أنا عليه. تلك نظرة كاملة للوجود وتصور لشكل الإقامة في العالم، نظرة تعي قيمة الآخر وتعتبره مكملا للأنا. فأين نحن من تلك النظرة خصوصا أن تاريخنا البعيد والقريب يشهد بأن الإقصاء الذي عاملنا به الآخر هو ذاته الذي يسير علاقة بعضنا ببعض»(26).

قال أمين معلوف: «إن مستقبلنا المشترك يتعلق أكثر من أي وقت بالعلاقات الصعبة بين الشمال والجنوب، وبالخصوص بين أوروبا والعالم العربي الإسلامي. هنا تتعالى أسوار أكثر علوا من التي كانت تقسم برلين. ليس لي أن أتخيل الصورة التي ستكون عليها العقود الآتية، إذا لم يقدر لهذه الأسوار أن تسقط. فعلينا، نحن أبناء البحر المتوسط، هذا البحر الذي يمثل الحدود بيننا، أن نتجاوز هذه الأسوار ونطيح بها بالحوار بين اللغات والأفكار والعلامات، وبالتسامح ورحابة الصدر والفكر» (27)، أي بالحوار الثقافي.

وقال محمد الطالبي: العالم التونسي الذي كرس جهودا كبيرة لإقامة الحوار الثقافي الإسلامي المسيحي اليهودي: «وفي خصوص هذا الحوار أعترف بصراحة أن حماس المثقفين المسيحيين واليهود لمثل هذا الحوار العميق ما يزال يفوق نظراءهم المسلمين، وكان مفترضا أن يقع العكس وأعتقد أن المسؤولية ملقاة على المؤسسات الثقافية والسياسية الإقليمية، مثل منظمة المؤتمر الإسلامي التي ينبغي أن تخصص القسم الأكبر من نفقاتها واهتماماتها في نظري لوضع هياكل البحث العلمي وتأطير عملية الحوار مع الآخر أعني الحوار مع الثقافات والحضارات الغربية والشرقية، بدءا بالحوار مع الرموز الفكرية في المجتمعات التي تتخذ من الثقافة اليهودية والمسيحية مرجعا لها... إن ورقة الحوار الفكري الثقافي تكسب العرب كثيرا بقوة المنطق أهم من منطق القوة تاريخيا، وحاضرا ومستقبلا»(28).

ومع هذا يقول أنور عبد الملك: «النظرة من داخل العالم العربي نظرة متغربة. ولا يوجد إدراك بأن ثلثي العالم في آسيا وثلاثة أرباع المسلمين في آسيا ولا يوجد في المنطقة العربية. هذا كله يتم تجاهله نتيجة ما تم من اختراق في العقل العربي خلال قرنين من الزمن. ينضاف إلى ذلك تغرب الفئات الحاكمة ووسائل الإعلام والمثقفين كذلك»(29)، وهو ما كنت عبرت عنه في عدة مناسبات بالتأثير الاستشراقي الأركيولوجي(30).

ثم ماذا تقوم به الجاليات العربية من تأثير بواسطة الحوار الثقافي في بلدان الغرب حيث تصنع القرارات المتحكمة في العالم وخاصة الولايات المتحدة الأمريكية. وإن ضعف هذه الجاليات في أمريكا بالذات «سببه

الأساسي هو أن أفرادها منصرفون إلى شؤونهم الخاصة ولا تكاد تجمعهم روابط أو جمعيات ذات نفوذ، بالاضافة إلى أن النشطاء منهم مشدودون إلى مراكز قرار متصارعة في العالم العربي»(31). لأن أغلبها تخضع إما للحكومات المتفرقة الكلمة في هذا الباب، أو للصراعات التقليدية الدينية والأيديولوجية... «وليس من الصعب إدراك حالة التفكك التي عليها الجالية العربية»... «رغم أنها تملك إمكانات بشرية كبيرة لتشكيل لوبي قوي لولا العوائق الذاتية»(32). وفي المقابل يستمد اللوبي اليهودي في الولايات المتحدة الأمريكية قوته من تماسك أفراده وانخراطهم النشيط في العمل السياسي والإعلامي والجمعياتي المستند إلى قوة مالية تشمل جميع القطاعات. والأهم من ذلك أنهم جميعا ملتحمون مع مركز واحد خارج الولايات المتحدة هو الدولة العبرية على رغم اختلافات الأحزاب والتيارات والزعامات»(33).

ثم ماذا أعددنا من خطة لضمان أمننا الثقافي تجاه ظاهرة العولمة والكوكبية؟ الندوات كثيرة والآراء متعددة. ولكن أليس من واجبنا أن ندعو إلى عولمة عربية أساسها الحوار الثقافي. ثم ألا يحدونا الأمل مثل أنور عبد الملك عندما يقول: «المشروع القومي أصبح متأكدا أكثر من أي وقت مضى... كل المؤشرات السابقة تدل على أن الحرب شاملة، وليست ضد جثمان ميت... توالي الضربات يدل على وجود إدراك بأن من يتعرض للضربات هو حي وفيه عناصر قوة عديدة وخطر. وتكمن خطورته في امتلاكه لمعاني القوة: الموارد، النمو البشري، العودة إلى أصولية حضارية، الإمكانات النفطية الهائلة، امتداد الإسلام من المغرب حتى الفيليبين وهذا شيء خطر وأهم همزة وصل موجودة في العالم بين العرب وآسيا»(34).

أمام هذه السلبيات التي عددتها في خصوص الحوار الثقافي ووصولنا إلى مفترق طرق تجاه أمننا الثقافي العربي ألا يجدر بنا العمل على الخروج من النفق الذي سرنا فيه طيلة الخمسين سنة الفارطة؟ أليس الوقت قد حان لنسلك سلوكا ثقافيا آخر كفيلا بإخراجنا من المأزق وننشىء الهياكل التطبيقية المكملة للحوار الثقافي الرأسي القادرة على وضع طموحاتنا حيز الفعل؟

وانطلاقا مما ذكرته آنفا يمكن استخلاص مجموعة من الأفكار تعتمد للتقدم في إرساء الحوار الثقافي الضامن لأمننا الثقافي العربي ونجملها كالآتي:

* أنه لا بد أن يبقى دور الدولة أساسيا في ضمان التنوع الثقافي

في مجـالات القيم بصـرف النظر عن اختـلاف أصحابهـا النظري وهو سر اكـتمال الدولة الـمتحضـرة التي يجب أن تعمـل جاهدة لاستمـرار الحيوية القـيمية الـحضارية وإشاعة حـرية الرأي في الميادين القيمية خاصة ومقاومة كل إرهاب فكري.

* إذا كان الـحوار الثقافي الـرأسي ذاك الذي ينتظم بـين المثقـفين والسلطة السياسـية لا بد منه، وهو على كل حال هو الـسائد اليوم فإن الحوار الأفقي المتمثل في التفاعل الثقافي بين خلايا المجتمع المدني أسـاسي لإشاعة الإبداع في جـميع مجالاته، ودفـع عجلة التقـدم وهو إلى ذلك ضروري لحفـظ المجتمع مـن الانحراف عن القيم والغـرق في الفساد بأشكاله المـرعبة المفضيـة إلى الانهيار والتلاشي.

* لا بد أن تتحول علاقة المثقف بالسلطة السياسية من علاقة تبعية وخضوع إن لم أقل عبـودية إلى علاقة جدلية تشيـع ثقافة الحوار والحيوية في المجتمع وتدفعه إلى الخلق والإبداع.

* الإقلاع عن الخلط بين السلوك السيـاسـي والسلوك الثقافي حتى لا يصبـح الحوار الثقـافي من احتكـار سلطة واحدة أي أن ينـتفي الحوار تماما.

* الحوار الثـقافي الصادر عن الـمثقف ووسائل الـتثقيف يقـتضي الالتـزام بالتـجرد الفـكري والاسـتقلالـية إزاء الأيديـولوجيـات المستحكمة والتيارات السياسية ومشاكل مباشرة الحكم.

* لا يمكن أن يتحقق الـحوار الثقافي بدون الثقافة الحق والـمثقفين الأصليين الذين لا يـخضعون إلى أية تـبعية اللهم إلا إلى القيم التي يؤمنون بها.

* الإقلاع عن الـخلط بين فرديـة العمل الإبداعـي وانعزاليتـه اثناء التصور والتكـون والاكتمال ، وبين ضـرورة اتصاله بالـظاهرة الثقافـية في قوتها الجـماعية وأثرها المـجتمعي. فبقـدر ما يكون المبدع أمة برأسها في خصوصية إبداعه، بقدر ما يفرض عليه ذلك الانصهار في النـسق الثقافي الذي لولاه لما كـان إبداع ولما كانت ثقافة. وهذا يتطلب من المبدع الانسجام مع روح الفريق يجعل من مجـموع المثقـفين قوة كـفيلة بانشـاء السلطة الرابعـة الحقيقـية القادرة ضمن دولة المؤسسات والقانون على تثبيت القيم الثقافية وضمان الحقوق الثقافية.

* الانكباب على بلورة مفهوم الـحقوق الثقافية الواردة في الاعلان

العالمي لحقوق الانسان الصادر سنة 1948 وخصوصا المادة 27 منه والخروج بها من حيز المبادىء الغامضة إلى حيز الحقوق المضبوطة الشاملة لكل مدلولات الثقافة باعتبارها قوة . وقد استعملت لأول مرة كلمة «قوة الثقافة» في ندوة استوكهولم الأخيرة (اواخر مارس ـ افريل 1998) وهي خطوة للاعتراف بها في مرحلة أخرى كسلطة.

* الحوار الثقافي مع الآخر أي الغرب الذي يتحكم في وسائل الاعلام العالمية لا يتم إلا بخطة مدروسة تتناول كل الجوانب التي بها نخاطب الأمم الأخرى بلغاتها عن طريق وسائل النشر المختلفة وبواسطة الطرق السمعية والبصرية. وأملي هو أن ننجح في إحكام الحوار الثقافي مع الآخر بمثل الجهد الذي نقوم به مع أنفسنا.

وهذا كله يجر إلى الاستنتاج التالي : أن الحوار الثقافي الحق، سواء الرأسي منه أو الأفقي لا يمكن أن ينبع إلا من سلطة ثقافية مضادة لا تلغي السلطة السياسية في مجال الثقافة لأن هذه الأخيرة ضرورية أمام أخطار العولمة ولا بد منها لدعم ونشر الإنتاج الثقافي الذي يصنعه المثقفون.

برلمان المثقفين ضرورة أكيدة

وإذا وصلنا إلى الاقتناع بوجود السلطة الثقافية، وإن اعترفت بعد السلط السياسية بأن هناك قوة الثقافة فقط، فإن ذلك يجر إلى التفكير في الهيكل الكفيل بالخروج بالمفهوم من حيز الفكرة إلى حيز الفعل. لقد فكرت فترة طويلة في الموضوع، وسنحت لي الفرصة بأن قدمت اقتراحا، وإن كان محتشما في الوثيقة التي عرضتها المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم في مؤتمر الوزراء المسؤولين عن الشؤون الثقافية في الوطن العربي في دورته السابعة بالمملكة المغربية في اكتوبر 1989 بعنوان التصور التنفيذي للخطة الثقافية الشاملة. وكان أن وافق عليه مؤتمر وزراء الثقافة، ولكن لم يتبعه أي تطبيق.

وطورت الفكرة من ذلك التاريخ ووصلت إلى رأي، وهو مجرد رأي أعرضه كمنطلق للتدبر والتفكر. وهو ربما نابع من هذا الأمل الذي ما يزال يدفعني إلى أن أحلم في عالم كاد أن يقتل كل حلم قد يقود إلى نجاة الإنسانية وتقدمها. وأنا آمل أن يتصدى غيري، بأكمل عدة، إلى استنباط الشكل الذي يجعل الفكرة تصبح قابلة للتطبيق مقبولة. رأيت أنه لابد لتأكيد الحوار الثقافي الحق وضمان سيرورته أن يتم الاقتناع بضرورة إحداث برلمان

المثقفين لا على الصعيد العربي بل على الصعيد العالمي أيضا. ورأيت أنه ما لم تكن لهذا البرلمان سلطة مندرجة في صلب الدساتير لا يكون لها أي تأثير يذكر، ولا يمكن لـها أن تضمن استمرارية الحوار الثقافي. وبمـا أن السلطة الرابعة المتمثلة في الصحافـة ووسائل الاعلام أصبحت، في أغلب الأحيان، وحتى فـي البلدان المحسوبة على الديـمقراطيـة، غير قادرة علـى أن تقوم بدورها لأنهـا هي نفسـها أصبـحت تابعة مـغلولة، فمـا الذي يمنع بـرلمان المثقفين من أن يقوم بدور السـلطة الرابعة في جوهري الشؤون وأخطرها ؟ خـاصـة أن رجال الإعـلام لـو سمـحت لهم الـظروف وأمـكن لهـم الفـوز باستـقلاليـتهم، ولكن هـيهات، هم الأولـى بالقيـام بهذا الدور. وقلت لماذا سلمت الأمم المتقدمة، وإن بـعد لأي وبعد أطوار وأطوار، بوجود ثلاث سلط وناضلـت من أجل التفـريق بينهـا ولا نقبـل وجود سلطة رابـعة تمثـل قوة الثقـافة ؟ ألم يكن التـفريق بين السـلط حلما راود الفـلاسفة طيلـة قرون ثم انضم إلـيهم كل الـمثقـفين حـتى ظفـروا بتحـقيق هـذا الحلم وأصبـح من المسـلمات التي تـطالب بها الـمجتمـعات المـدنية. فليـكن تأسيس بـرلمان المثقفين مجسمة فيه السلطة الرابعة حلما من تلك الأحلام التي يحق النضال من أجلهـا والتضحيـة في سبيلهـا. وأنا أعرف أن أول من يعتـرض على هذا الرأي هم المثقفون. لأن الكثيرين منهم لا يرضون إلى أن تتحول الثقافة إلى سلطة، تذكرهم، ربما، بالسلط الأخرى. ولكنها ليست سلطة معنوية وإضفاء الدسـتورية عليـها إنما يـحفظهـا من اعتداء الـسلط الأخرى علـيها وعـرقلة أعمـالهـا. خاصـة وأن دورها لا يتعـدى إنارة الرأي الـعام وحـراسة القـيم المرسومة في الدساتير المتعلقة بالحريات العامة والخاصة في نطاق الحوار الثقافي المتشبع بالتسامح والمنكر لكل عنف وتعصب.

وإذا سلمنا بضـرورة إحداث برلمان المثـقفين دستوريا، لقـائل أن يقول كيف يتكون هذا البرلمان وكيف ينتخب أعضاؤه لتكون لهم القوة الدستورية على غرار الـسلط الأخرى ؟ لا شك أن المجـتمع المدنـي يعتمد أسـاسا على الجمعيات والرابطات والاتحادات الثقافية. فما الذي يمنع إذن أن تجتمع، في درجة أولى، الهيئات الـمديرة طبقا لنظام يستنبط قانونـا وينتخب اعضاؤها من بينهـم قائمة مضـاعفة مرتين أو ثـلاثا وتعرض، في درجة ثانـية، على التصويت الشعبي مثلما يتم مع البرلمانات السياسية. وبهذه الصورة يستمد البرلمـان قوته من الشعـب وتكون له القدرة على إقـامة الحوار الثقـافي بين أعضائه وبمرأى ومسمع من الناس جميعا.

وبالطبع لا بد من ضـبط الملامح التي تشترط في كل عـضو يرشح لهذا البرلمـان من الهيئات المـديرة، ولا أقول يترشح. إذ من المـفروض أن يكون

معروفا لدى الخاص والعام بنشاطه الثقافي وكذلك بنزاهته وانقطاعه لخدمة المصلحة العامة، واستقلاليته، ومواقفه الرصينة، وحصافة رأيه، وموضوعيته، وعزوفه عن العنف، والتحيز وإقصاء الغير. كما أنه لا بد من أن يبتعد عضو هذا البرلمان، أثناء مدة انتسابه لهذا المجلس، عن كل نشاط نفعي أو تدخل شخصي لفائدة جهة أو شخص. فالعمل يجب أن يكون جماعيا ولا يتصف بأي صورة من صور التشخيص. ثم لا بد أن يكون متمتعا بحصانة تقيه من التأثر بأي ضغط من الضغوط أو التعرض إلى ما من شأنه أن يفت في عضده، أو يضعف من عزيمته في القيام بمهمته على خير وجه. ومحصلة القول أن عضو هذا البرلمان يقبل بهذه الصورة على نوع من الاعتكاف طيلة مدة انتسابه لهذا المجلس اللهم ما يصرف إليه من منحة تضمن له العيش الكريم وتقيه من أي ضغط من الضغوط الخارجية.

أعتقد أن هذا التصور ليس طوباويا كما يتبادر إلى الذهن. وهو قابل للتطبيق إذا اقتنع أولا المثقفون بجدواه، وتجردوا لرسالتهم الثقافية فقط، وناضلوا من أجله وأصبح مطلبهم الأولي، وقبله ثانيا المجتمع بسلطاته المختلفة. وفضل هذا التصور يكمن في أن برلمان المثقفين بالنسبة إلى كل بلد لا يخرج عن الواقع الدستوري الخاص به. فهو مهما كان الأمر سيكون سندا ناقدا نقدا بناء في صلب دولة القانون والمؤسسات، منبرا يتقاعل فيه الحوار الثقافي الذي لا يمكن أن يتقدم وينمو مجتمع الا به.

وإذا كتب في يوم من الأيام أن يكون لكل قطر من الاقطار العربية برلمان لمثقفيه، أو شيء شبيه بهذا، عند ذلك يمكن أن يتكون برلمان قومي للمثقفين العرب ينظم فيه الحوار الثقافي الأفقي البناء، المفضي إلى ايجاد الحلول لكل القضايا التي أثرت البعض منها. فتكون الأرضية الصلبة التي منها يمكن للمجتمعات العربية الإسلامية، بتضافر جهود كل المؤسسات الدستورية، أن تجابه تحديات النظام العالمي الجديد وتدخل القرن الواحد والعشرين عزيزة منيعة مع الثقافات الأخرى، ويكون فيها أفرادها مواطنين لا مستهلكين مستهلكين، مستحقين لا مسعفين، مناضلين لا ضحايا.

قال قوته : «اعتقد أن الإنسان يحلم لا لشيء إلا لئلا يكف عن النظر، وربما ينبجس منا، في يوم من الأيام، نور باطني، وعند ذلك يصير وجود نور آخر غير ضروري».

الهوامش :

1 ـ د. حلمي شعراوي، دور الثقافة السياسية في التنمية، ضمن كتاب الثقافة ودورها في التنمية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس 1996، ص. 320 .

2 ـ نفس المرجع، ص 320 .

3 ـ التهامي نقرة، دور الإعلام الأمني وأبعاده في مسيرة الأمة، مجلة الفكر التونسية، العدد 5، فيفري 1984، السنة 29، ص 50.

4 ـ المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، مؤتمرات الوزراء المسؤولين عن الشؤون الثقافية، 1976 ـ 1995، تونس 1995.

5 ـ نفس المرجع.

6 ـ الخطة الشاملة للثقافة العربية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، الطبعة الثانية، 1996.

7 ـ مراد وهبة، مجلة إبداع، العدد السادس، يونية 1998، ص 10.

8 ـ نفس المرجع.

9 ـ نفس المرجع.

10 ـ جريدة الأهرام، 26 جوان 1998.

11 ـ دائرة المعارف الإسلامية الجديدة (باللغة الفرنسية)، مدخل محمد عبده، مجلد 7، ص 420.

12 ـ حسن حنفي، القدس العربي، 8/9/1998.

13 ـ طارق حجي، الأخرون معنا أم ضدنا، الأهرام، 28 جوان 1998.

14 ـ وديع إبراهيم، جريدة الصباح التونسية، الثلاثاء 23 جوان 1998.

15 ـ نفس المرجع.

16 ـ وجدت في بعض الكتابات أن في الجزائر عدة تيارات فكرية : تيار وطني عربي إسلامي / تيار وطني (إسلامي لا قومي) . وطني عربي (لائكي) . إسلامي أممي (لا وطني لا قومي) / قومي عربي لائكي (لا وطني ولا إسلامي) / شيوعي أممي (لا قومي لا وطني) / وطني ليبيرالي / وطني انعزالي فاشي عرقي جهوي متغرب لغة وثقافة.

17 ـ جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج 1، مادة الحوار.

18 ـ Encyclopedia Universalis, Philosophies du dialogue, tome 5; 1978.

19 ـ د. زينب محمد الخضيري، دور الثقافة في تنمية علاقات الحوار والجوار، ضمن كتاب : الثقافة ودورها في التنمية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1996.

20 ـ نفس المرجع، ص 354 .

21 ـ نفس المرجع، ص 354 .

22 ـ مراجعة ما كتبته في هذا الموضوع : مقترحات في سبيل تنفيذ الخطة الشاملة للثقافة العربية، جريدة الصباح التونسية، نوفمبر 1989 ـ المثقفون العرب إلى أين ؟ الصباح، 20/2/1990، 13/3/1990، 20/3/1990، استجواب بجريدة الشروق التونسية، 20/6/1991 ـ استجواب بجريدة الصباح 21/4/1992 ـ لا حرية للمبدع إلا مع وجود سلطة رابعة حقيقية، الصباح، 6/10/1992 ـ، صوت الكويت، 14/11/1992 ـ في سبيل إقامة مجلس ثقافي دستوري، الصباح، 28/9/1993 ـ Pour une assemblée des intellectuels, Jeune Afrique n° 1716 du 25 - 1993, Novembre

au 1er déc. 1993 مجلة القاهرة، عدد افريل 1994 - في الإمكان التفكير في برلمان المثقفين، أخبار الأدب، نوفمبر 1994 - برلمان المفكرين ضرورة أكيدة، مجلة العربي، العدد 453، أغسطس 1996.

23 - ادوارد سعيد، لوموند ديبلوماتيك (النسخة الفرنسية)، أوت 1998.

24 - قال فكلاف هافل : «فساد الكلام أساسي في الأنظمة الكليانية، وذلك بصورتين اثنتين : التخويف والتملق... أي إيهامك بأنك حر بينما أنت مقيّد، وإيهامك بأنك تنتمي إلى أفضل مجتمع مساواة، وقوة ورخاء... ويعني ذلك بيع كذب السلطة للأفراد».

25 - محمد القرفي، مجلة حقائق التونسية من 27/8 إلى 2/9/1998.

26 - رضا الملولي، مجلة حقائق، عدد 658 من 23/7 إلى 29/7/1998.

27 - جريدة لابريس، (باللغة الفرنسية)، 20/7/1998.

28 - الصباح، 25/6/1998.

29 - مجلة حقائق التونسية، عدد 660.

30 - البشير بن سلامة، التيارات الأدبية في تونس المعاصرة، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة - تونس، 1996.

31 - رشيد خشانة، أقوياء عدديا ضعفاء انتخابيا، مجلة حقائق، عدد 651، من 28/5 إلى 3/6/1998.

32 - نفس المرجع.

33 - نفس المرجع.

34 - مجلة حقائق، عدد 663.

إصدارات جديدة





آخـــر القصـــائـد لـمـــاردة الـبـحـر

أحمد المختار الهادي

(1)

يقول لها البحر هيّا إليّ ولو ذات مرّهْ
لأنشر زرقة عينيك في كل قطرهْ
فغوصي بموجي ولا تعجلي
دعينيَ أمتصّ نسغك لا ترحلي
دعيني ألامسك الآن شبرًا فشبرًا
فلولاك لولا عيونك ما كنتُ بحرًا
ولولاكِ ما أصبحتْ ذات يوم مياهيَ خمرهْ

(2)

يقول لها الرّمل مدّي عليّ الجسدْ
فمن يا ترى الآن منّا يتّقدْ
ومن يا ترى بين نارين ضيّع صبرهْ
فلا تحرمي أنت شاطئك المستهام انتشاء الأبدْ
غدا سوف تمسين في رملِه بعض ذرّهْ

(3)

تقول لها الشمس أنت شعاعي
تعاليت عنّي وبالغت في الارتفاعِ
لئن أنتَ أحرقت يومًا قلوبًا
وحولْتَ هذا الشمال جنوبًا
حنانيكِ مُدّي قليلاً من النور لي كي يزيد التماعي...

(4)

يقولُ لها عاشقُ الأمل المستحيلْ :
أماردةَ البحر حظي لدَيك كصبري قليلْ
تمنّيتُ لو جئتني قبل عشرين عامْ
زمان أنا كنت أحذق صيد الحمامْ
زمان أنا كنتُ أغنم ما شئتُ من سربهنَّ بأحلى الكلامْ
ولكنْ لماذا ترى جئتِ بعد فوات الأوانْ ... ؟
أجابتْ :
ـ لماذا إذن لا نُكسِّرُ كلَّ حدود الزمانْ ... ؟
تقدّم ولا تخف الآن... خُذني إليكَ فعيناايَ بَرُّ الأمانْ
ودعني ألامسكَ الآن شبرًا فشبرًا
وطولا وعرضا وسرًا وجهرًا
فلولاي ما أصبح البحرُ بحرًا...



إصدارات

جديدة





قصة

المنتهى

ربيعة الفرشيشي

بعد البدء ...

... ذات مساء لا أذكره... فكلّ المساءات نحتّها لك وحدك.. قلتَ إنني المنتهى.. ضحكت كثيرا.. فرّت منّي ضحكتي إلى هناك.. لحقت بها.. طاردتها.. غابت عنّي في فضاءات مجهولة.. بقيت بلا ضحكة.. أنتظر عودتها فرحا لما تبقّى من عمر غيب.. عدت إليك.. فتحت المعاجم.. تصفّحت القواميس.. كلّ المفاهيم للمنتهى لم ترضني.. لم تقنعني بما أردت تبليغه.. متعبة أنا يا الشّهريار.. متعبة حدّ النّزيف.. متعبة تعب هذه الأماسي التي لا تأتي.. رغبتي جدّ كبيرة في سماع حكاياك اللاّنهاية.. معك كلّ الصحاري جبتها.. كلّ البراري قطعتها برفقتك.. إلى جانبك كلّ المسافات طويتها.. أحببت حكاياك.. أحببتك فيهاحدّ الانصهار فيك.. حدّ التّلاشي بداخلك.. قيد أنت يكبّلني.. يخنقني.. لا أستطيع منه فكاكا.. بدونك لا أعرفني.. غريبة أنا عنّي.. متعبة أنا يا الشّهريار تعب هذه الأماسي التي لا تأتي.. كم انتظرتها.. بكلّ الطفلة فيّ بأعماقي ترقّبتها.. ترقّبتك تفكّ ضفائري.. تداعب خصلات شعري.. تقبّل عينيّ.. أكاد أتهاوى في اللاّقرار.. أكره أن أراني أتهاوى يوما.. نظرت في المرآة.. بوميض غريب عيناي تأتلقان.. هو شبيه وميض عينيك وقد أثخنتا نشوة.. عيناك الخريف تشتّتان قلقي.. تبعثرانه.. وجهك القناع أمامي لا يمكن أن يكون لأحد سواك...

...مرارا حاولت هتك ستائره... تمزيق تقاطيعه... تفتيتها... معرفة أدق شظاياها... ضحكتي الهاربة منّي لم تلاطف وجهي المنعكس على المرآة.. أخاديد كثيرة كسته.. تجاويف مخيفة برزت من كلّ مسامّه.. انتفضت.. تراجعت إلى الوراء.. هذا ليس وجهي.. وجهي طفوليّ رائع.. حاجز كلسيّ يمنع عنّي رؤية وجهي الأصل.. مددت لك يدي.. صقيعها تبخّر.. تثنّى دوائر

لولبيّـة.. تمطّط تقلّص.. تلاشـى في الرّحب.. بالغيـوم التحم.. هطلا خـصبا نزل.. أحـلاما غضّـة في الأرض سرى.. نسـغا سائلا فـي النّخيل تـسرّب.. متـعبة أنـا يا الشّـهريار تعب هذه الأمـاسـي التي لا تـأتي.. بصدرك الغـابة تقوقعت.. تـلكّأت.. صوتك الغيب يكمّلنـي.. «.. كان مثلي.. يشبهنـي كثيرا.. أتخيّلني هو.. أراه أنا.. امتزجت به.. تقمّصته.. لبسني.. لا أعرف من منّا خلق قبل الآخر.. كان يصنع خمرته بنفسه.. يعـتّقها.. يلتذّها.. تلتذّه.. يتغزّل بها.. يناجيها.. تثـمله.. تستجيب له.. ارتعش الدّنّ مرّة.. تمـايل.. تدحرج.. انفتح.. تململ السائل الدّاكـن.. تلملم.. تجمّع.. تطاول.. تشكّل أنثى خمـريّة.. أمامها تهاوى.. عـبث.. تلهّى.. انتشـى.. هام بها حدّ الهـلع.. هامت به حدّ الحـياة.. سقته بعثا.. سقاها عشقا.. بكوخه المنعزل أسكنها جسده.. انقطع لها تعبّدا.. قتلها ولعا.. قـتلته حبّا.. اجتاحت حواسّه.. أزهرت فحـولته.. روّتها.. وله بها حدّ الاشتـهاء.. قضم فمـها.. ارتجّ جسده النّـشوة.. قضم أطرافهـا... قضم صدرها.. هستر.. صرخ أنينا.. ارتفع فحيحه.. أتى عليها.. تلمّظ بقايا نشوتها فيه.. تمدّد يحضن رائحتها الجسـد.. من الدّنّ تقرّب.. إليه تضرّع... بفجيعته ملأه.. لبسه.. أتلف الكوخ.. من رماده أينعت دالية لا تثمر إلا ليلا.. يأتيها كلّما اشتـدّ وجده.. يروّي جذعـها بأنفـاسه.. يشكـوها نزيفه الألـم.. يناجيـها.. يلاطفها.. تتمايـل العناقيد.. ترقص.. تتدلّى إلى فمه المفتوح شهوة.. تغمره رائحة الأنثـى الجسد.. يشتـدّ أنينه.. يعلو فـحيحه.. يقـضم حبّة.. يختـزنها بفيـه.. يقضم ثانـية.. ثالثة.. تـتعربد فـيه اللّذة.. تتـشنّج الشّـهـوة بداخله.. تتشيطن.. يتهستر.. هو... يركب الدّنّ ثانية.. يلوذ بالصّخور.. فوقها يتمرّغ.. يتلظّى.. ينتحب نشيجا.. ينادي أنثاه المعـتّقة.. يغمى عليه.. يستفيق.. يرتفع صوته بتـراتيل كالأزل».. طوّقتك بـذراعيّ.. كنت ترتجف.. عينـاك الخريف التهبـتا وميضا مغر.. اقـتربت منهما.. فيـهما اغتسلت.. تطـهّرت.. تضوّعت انتـشاء.. رأيتني طـفلة صغـيرة.. على عـتبة الـباب الأسود الكـبير تمـشط شعرها.. تضـمّخه أحلاما.. ترقب البـعيد.. من الغيوم.. تنسج طـيفا للآتي... تجتاز المنتهى.. متعبة أنا يا الشّهريار.. تعب هذه الأماسي التي لا تأتي...

... في البدء ...

... لبيـتنا باب أسود كبيـر... ينفتح بصعـوبة كبيرة.. كنـت لا أقوى على فتحه كلّما رمت التفرّج على العـالم الآخر.. كنت أعطي أختي الكبرى نصيبي

من الحلوى لتفتحه لي.. كثيرا ما تفتكّ كلّ ما أملك وتمتنع عن فتحه.. متشوّقة أنا إلى معرفة ما يحدث وراء هذا الباب الأسود الكبير.. لم أعد أحتمل سجني الضيّق خلفه.. الوجوه حفظت تقاسيمها.. عرفت سرائرها.. أريد أن أرى.. أن أكتشف.. أن أعلم.. من علبة متآكلة أخذت مسمارا صدئا.. حاولت افتكاك مكان له في الخشب الصلد.. كنت أكثر رغبة منه في معرفة ما هناك.. انشطر نصفين القيت بهما فوق السّطح.. جلست أرضا أرقب شجرة التّين العارية.. أصابعها الكثيرة ترمق السّماء الدّاكنة.. بينهما حديث خفيّ.. لم أجهد نفسي في سماعه.. «... التصنّت على الآخر.. حرا...» تخاومت... إنها رسا...لة...

... من سلّمك إيّاها ؟ ... أأعرفه ... ؟

... لا أعلم... وجدتها في محفظتي...

... يا لورقها الورديّ... يا لرائحتها... اقرئي... اقرئي... تململت تحت الغطاء... اتّخذت لأذني ثقبا أسمع منه.. كان الصّوت خافتا مرتبكا...

«... أفكّر فيك باستمرار... أرتاح عندما أراك... متى نلتقي يا أملي ... أ...حـ...بّـ...ك... س»

... أعجبني ما في الرّسالة المجهولة... أعدت بعض كلماتها بداخلي... لو تصلني رسالة مثلها... لا أعرف أحدا... لا أحد يكتب لي... صغيرة لا أزال في نظرهم... لكنّني الأجمل.. أصغت السمع ثانية... حبست أنفاسي...

... لقد كتب ـ س ـ آخرها...

... أكيد هو أوّل حرف من اسمه...

... لنكتب كلّ الأسماء التي بها حرف : س

... لا... أظنني عرفته... إنّه سـ...

... اشتد ضحكهما معا... علا... ملأ الغرفة التي نتقاسمها مكانان فقط... أحلامنا تختلف... حكاياتنا تختلف... طباعنا تختلف... صمتنا يختلف... استشطت غضبا... أدرت وجهي إلى الوراء... أغلقت أذنيّ اغتصبني نوم هادئ مريح... وجدتني كبيرة... جميلة... شعري الأسود منسدل على كتفيّ...فستاني الأسود الضيّق ينهش جسدي... كنت وكأنّي أعرفك... كنت تجلس قبالتي في مكان ما لا أذكره... كنت صامتا... أكره الصّمت يميتني... صمتك يدمّر الأنثى بداخلي... أناملك كانت ترتعش كلّما أشعلت سيجارة... رائحة سجائرك تلك ليست عاديّة... دخانها كان ورديًا.. بنفسجيًا...

أخضر... أزرق... كـان يتعالى فـي أشكال قزحيـة رائعة.. كنت منشـغلة به يتشـكّل بالونات... مناطـيد... قطع حلوى.. رياح الـخريف الأولى بعـثرته.. شتّتته... تفطّـنت إلى ألمي يكسو تقاطيعي.. امتدّت يـدك إلى شعري تداعبه.. تلاطفه.. تتمسّح به.. تتقرّب إليه.. ألقيت برأسي إلى الوراء..

... إنّـها نائمة...

... تثبّتي جيّدا... أخاف أن...

... إنّها نائمة.. ضعي الرّسالة تحت حشيّتها.. لا أحد يتفطّن إليها..

لـبـست أختاي...تـعطّرتا.. تبـخترتا.. غـادرتا إلى المـعهد.. من دفـئي قفزت.. أخذت الرّسالة بين يديّ.. شممت رائحتها.. عطر محبّر.. حبر معطّر.. لا أعلم.. لسـت أدري لماذا ملأت صـورتك الورقة أمـامي.. الدّخان الـقزحيّ لسجائرك غمر الحروف.. لم أعد أراها.. رعشة غريبة اعترتني.. احمرار دافق علا وجنتـيّ.. نظرت في المرآة.. رأيتني قـد كبرت بسنوات.. فلـم أتفطّن إلى الأنثى تـخرج منّـي.. أخفيـت الرّسالة.. لـم أساوم بهـا أختي كـما عـزمت.. أصبحت هـي تتحاشاني.. تفتح لي الباب دون أن أطلب منـها ذلك.. ما وراء الباب الأسـود الكبيـر لم يعد يـخيفنـي.. لم يعد يغـريني.. الرّسـالة الورديّة كشـفت لي الكثيـر.. جسد الأنـثى المتفـجّر بداخلي وطّـد علاقتي بـالمرآة.. أصبحـت أطيل النّظر إلى وجهي.. إلـى قوامي.. أسرق كحل أمـي الأخضر.. عطرها الـخزامى.. أتملاّني طويلا.. أبتسم.. أكـشّر.. أضحك.. أكيّف تقاطيعي كما أريد.. أجـعلها أكثر جاذبيـة للآخر.. رسمت له صورة خـاصة بداخلي.. قطعة قـطعة اخترته.. عـضوا عضوا ركّـبته.. سنوات عـمري أمضيتـها في نحته.. في تشذيبـه.. تهذيبه.. تغييره حتّى استوى كـما أردته تماما.. عن كلّ الفتيـان تغاضيت.. من كلّ الرجـال أنفت.. أبي فقط كان الرجـل العالم لديّ.. سرقـت منه الكثـير لذلك الذي كـان يمكن أن يكـون.. صدره الوطن.. عـيناه الخريف.. قلـبه الكبير.. لم أعـترض في محطّاتي قلـب مثل قلبه.. كان كـبيرا رحبا.. وسعنا جميعا.. وسع كـلّ العائلة.. كلّ الأهل.. كل القرية.. يوم رحيله المفاجيء بحـثت عنه في وجوه كلّ الذين كانوا خارج البـاب الأسود الكبير.. داخله.. فـوقه.. على جـانبيه.. لم أجـده.. وحدي كنت أراه يبـتسم.. شـممت رائحته من برنسه الدّاكن المعلّق بالمشجب بغرفته.. غرفته ما تزال كما هي.. أشياؤه كـما تركها.. عقـارب ساعته الذهبـيّة لم تصمت ثانيـة عن مناداته.. أسمعها كـثيرا تناجيه عندما تـشتدّ وحدتها.. عندما يعـصف بها الشّوق إلى وجود الآخر مـعها.. التحامـها الطّويل بصدره الغـابة جعلها تتـصنّت كلّ ما يدور بخلده.. أرتجف عند لمسها.. آثار أصابعـه ما تزال عليها.. كان يمسكها

في حنوّ.. يربّت عليها.. يتجاهلها حين آتيه في الصّباحات البكر بقهوته المزهّرة.. كنت أعدّها بنفسي.. أندسّ في دفئه الأول.. أداعب نباتات صدره.. رائحته الممتلئة عرقا.. سجائر.. أحلاها.. طيبا.. تملأ الغرفة.. تغمرني.. إليّ يعود اطمئناني.. تعود إلى طفولتي.. على صوته الحكايا أنام.. أحلم.. أفرح.. أضحك.. أعيش نفسي بلا قناع.. أجدني بلا زيف.. لم أضحك قطّ بعده.. معه حمل نصف ضحكتي.. معي بقي نصفها الآخر.. أنتظر عودته الوعد.. معها تكتمل ضحكتي.. أكتمل أنا.. الامس المنتهى..

قبل البدء ...

... أزهار النرجس داخل سيّارتك عراها الذبول.. رأيتها تتملّاني.. تسائلني من أكون.. ابتسمت لها.. تفتّحت عيونها.. استقامت سيقانها.. تمطّطت.. تثاءبت.. أخذت واحدة منها.. لم أسمع صوتك ينبّهني إلى المطر النّازل خارج قوقعتنا.. حبّاته تنقر البلّور في عبثيّة.. فقط لو أعرف ما تريد قوله.. أرهفت السّمع.. البلّور الحاجز رفض التّواصل بيننا.. العاصمة كلّها تغتسل.. تستحمّ شوارعها ضاقت بالماء.. تطاير.. تراشق.. أصاب المارّة.. لوّث السيارات.. رذاذه لاطف قوقعتها.. لونها الأزرق الباهت أعجبه.. رأى فيها صورته كما على الكتب.. على المجلات.. على الشّاشة.. يرى نفسه أزرق الملامح.. لم يعرف وجهه قطّ.. لم يكتشف لونه.. لم يتعرّف رائحته.. لم يلتذّ طعمه.. تقاطيعه نكرة لديه.. امتدّت أصابعه إلى السيّارة تداعبها.. تربّت عليها.. تعانقها.. وجد فيها أنثاه المشتهاة.. ضغطت على الزّر.. ألقت له بنرجسة جسورة من النّافذة.. عساه يبتعد عنّا.. يتركنا نغيب زمنا للآتي... دفقه حملها معه إلى المجهول.. لم ينظر إليها.. لم يعبأ بها.. لهاثه اشتدّ.. كثّفت أنت من السّرعة.. ألقيت برأسي إلى الوراء.. أحبّ ركوب السيّارة تحت وابل المطر.. أكره قيادتها.. المقود يخيفني.. أحسّه يخنقني.. يقتلني.. يوم سلّمتني المفتاح لم أجلس وراءه كما طلبت.. بك احتميت منه.. خشيت أن يأخذني معه.. أن أضيع منك للمرّة الألف.. تمتمت لك بذلك.. لا أريده أن يسمعنا.. أن يتصنّت علينا.. لا أحد يتجاسر على مسائنا هذا.. كلّ السماوات تلاشت بدونك.. كلّ الأمطار تبخّرت في غيابك.. كلّ الفصول انتحرت بعدك.. كنت أنظر إليك تضحك.. تغنّي.. تروي لي خرافات قديمة.. أنت تعرف أنّي أحبّ سماع الحكايا.. أتابع أحداثها باهتمام كبير.. حكايات عديدة قصصتها عليّ.. تركتها بلا نهاية.. طلبت منّي وضع نهاية لكلّ واحدة منها.. لم يكن ذلك عسيرا عليّ.. كنت أؤلف لك الحكاية في حينها كما أريد.. هوايتي تأليف الحكايا.. لم تعارض على ذلك.. الشّوارع جبناها.. الصّمت قطعنا عليه

صمته.. افتككناه منه.. لبسناه لحين.. جذبت يدي.. أطبقت كفّك تحتفظ ببصماتي عليه.. بقايا دفئي أخرس الحركة من حولنا.. أوقفت السيّارة.. الماء اللاّ لون يغازلها أمامنا.. يبثّها عشقه المنشود في هذا المساء الممطر.. السّماء هي الأخرى بلا لون.. بلا تقاطيع.. العربات هياكل تنهب بعضها بعضا.. أنت إلى جانبي فقدت تفاصيلك الطفوليّة.. كلّ شيء فقد أصله الجوهر.. أصبح بلا ملامح.. بلا هويّة ترشده عليه.. رائع ألاّ أعثر عليّ معك.. فتحت حقيبتي.. أخرجت مرآتي.. وجهي لم يتغيّر.. هادىء باسم كما أعرفه.. شعري هو الآخر لم يغادر موقعه منّي.. رائحة «سموم» ملأت فضاء القوقعة الزّرقاء.. أحبّ هذا العطر كثيرا.. «كريستيان ديور» نجح في إغوائي به.. في تفضيلي له على كلّ العطور.. عطر الخزامى الذي كنت أسرقه من أمّي قديما نسيت رائحته.. أريج البخور يتهادى في بيتنا كلّ مساء.. يتحدّى الباب الأسود الكبير إلى البعيد ما عاد يغريني بتتبّع لمساته على الأثاث.. على الجدران.. تسكّعه على ثيابي .. على جسدي.. داخل أحلامي ما عاد يثير في.. طيبه الممزوج بعرقه.. بدخان سجائره.. ببقايا قهوته المزهرّة.. بصوت حكاياته اللاّنهاية يبعثرني.. يجزّئني.. يلملمني أنثى كما «السّموم»...

أغلقت حقيبتي.. تشنّج الماء من حولنا.. الرائحة أثارته.. أذكت فحولته.. صوته اللّذة يقتحم القوقعة.. تكاد تذوي بين ذراعيه.. منه انتشلتها.. فررتَ بها.. فررت بي داخلها.. انكمشت على تفاصيلي.. المبعثرة.. تقوقعت على ذاكرتي الشّتات.. رجوتك العودة.. تماما كالقطار الوعد.. القطار اللّعبة الذي ما زلت أنتظره.. يدور.. يدور ليعود لنقطة البداية.. العاصمة بشوارعها.. بأزقّتها.. بجدرانها المحنّطة لم تنته من حمّامها البارد بعد.. أزهار النّرجس أينعت أمامك.. أخذت واحدة.. بكلام خفيّ همست لها.. لم تفهمه.. لم يصلها صوتك.. إليّ فقط وصل.. نشوة تسرّب.. نبضا خافقا فيّ كالأزل سرى.. أمسكت بيدي.. خفت أن أبقى بيد واحدة.. ضحكت لذلك.. ضحكت من صبيانياتي.. تراجع الماء عن مغازلة أنثاه.. تعب.. عادت إلى العاصمة معالمها.. التحمت الأضواء بالأجسام المتنقّلة.. رحل المساء ككلّ المساءات التي لا تأتي.. معه حمل منذ البدء.. وجهين عاريين وينشدان المنتهى...

هذا البكاء تعفف

عبد الوهاب الملوح

برّ الجنوب مسافة للملح ترعى في الذّهول يزينها عشب السّراب وعفّة الصّحراء.
توقظها خطى زوّارها جاؤوا على مهل يسمّون الخلاء خيامهم والرّيح شهقتهم.
وهم من غربة طالت غيابا موجعا عادوا بذاكرة المواسم ينشدون فصاحة الأشياء في التّيه والإغماء.
عادوا مرّة أخرى كأوّل مرّة غرباء.
كان الصّمت هيأتهم وكان الحزن خطوتهم وكان الموت سيرتهم.
وكانوا غيمة حطّت على شفة تيبّس ريقها حجرا.
على حجر على صدى.

كان الصّباح حمامة ثكلى
ومرثية ترددها
عجائز أوّل عصر أزمنة الخلا
برّاح وادي الباي*
يغسل صوته بالرّيح متّكئا على صحو يباركه دم المعنى
وهذا الماء صحراء.
تسمّي للقطا
صهد الخلا الكوني... هداها
كان ثمّة من يغنّي وحده للرّمل في قيلولة الحلم
والمعنى يهاجر في عزيف النّاي القصيّ
حكاية ترفو نشيد الورق
يغفو في الصّدى
تنهيدة سكر وموّالا بلا ترجيعة

---

* واد الباي: الاسم الدارج عند العامة للاحواض الرومانية بقفصة التي تم بناؤها في القرن الثاني ميلادي وهي عيون ثلاث تتدفق ماء ما زالت جارية الى يومنا هذا.

يتسلّق الذّكرى
ويشرح للصّبايا
محنة العشاق يحترقون بعدا
أو يموتون انتظارا في الحنين

يا سدرة اللّقيا
ظليل عرشك المغسول بالشّمس
يلقى عنده الشّعراء
وجدانا هفا يشدو سريرا
هزّه عفو اللّقاء
ورعشة الرّوح يشرحها البكاء.

الآن يفتقد التّراب
فصاحة الأسماء في أشيائه
والآن يبرح نايه
عطر النّشيد
يفرّ فيه المستحيل
غنّاية بدوية مجروحة المغنى

برّاح واد الباي
يوقد في التّراب دموعه
هذا البكاء تعفّف
ومحاجر حملت على الأهداب
ذاكرة الجدار
رأيت إتراجون*
عند الباب يكتب سيرة الأشجار
وهي تمرّ جنازة
أقفرت منك
وأقفرت تلك العشايا
من مباهجها
ومالت نجمة هل جفّ فيك النّبع

---

* إتراجون: الامبراطور الروماني الذي تم في عهده بناء الأحواض الرومانية بقفصة

أم عدت مأخوذا
بأسمائك الأولى
تسائل طفولة جدول
يغوي المكان
فيشرح المجرى الهزيل حديقة وبُنيَّة
بالباب واقفة
تغنّي وحدها للفجر

فاحت نخلة المعنى
على روح البلاد
فشيّعوها نجمة
تبلّ عتمة الجدران ....
ذاكرة الصدى
يا ما ليالي نوّرت
زهرا على جنباتك
ياما أماني أزهرت
ريحا تهبّ مواسم
عطر تهجّدك احتمالا للنّشيد
ياما صبايا
عند بابك
كنّ يطرّزن الحنين سلال عشق طاعن
يرسلنها شجرا
أو حمائم للبعيد نديّة القبلات
فالسّماء مدينة لك بالبقاء
وأرضها تغشى بكارتها
بهاءك والغناء
وبعض من بكاء

قفصـــــة
صيف 1997 ـ شتاء 1998

نصّ

شطآن مستحيلة

فائز محمود - الاردن

سفر دون وداع، ولا يتجّه الى موعد. وغربة لم يكن من قبلها وطن، ولا تمتدّ نحو أهل.

يطويني هذا السفر، أشعره بكل ملئي، بتخوم مقبوضة على بعضها بعض من تكوين الحلم المتفاوت الشفافية، الوعي فيه واللاّوعي مطرودان من الزمن، الزمن الذي يحترق ذكرى خائبة بالآمال التي لم تستوعب الرؤيا... فمن أين راودني الأمل بأن الذكرى حيّة، والجسد فينا ليس يضوء بالذي كان، واذا ضاء لماماً، وندرة عند البعض، اغترب عن نسيج العيش المعتم... يكاد يفترق خيط العيش عن أفق الحلم، ويتشابه تداخلهما فيما يبدوان خليطاً لصور الكابوس والحلم، واحدية المظهر تتلبّسهما، غير أن وعي الحلم حين يستيقظ ينقّي المشهد من لهو الذكرى.

فليس الخوف ما يحوك الروح ولكنها الدهشة، تفتح أعيننا لئلاّ نسقط بما يكبّلنا به العيش من أصفاد، فلا تلامس عندئذ النفوس شطآن المستحيل الذي يستترّ في الأوردة الراحلة.

لأنه لا بدء ولا نهاية لانفجار الكون وتمدّده ثم تقلّصه وانكماشه، في دورة العودْ الأبدي، يقف النبض عن الحركة : أحقّاً ليس ثمة مرجع للبداية والنهاية، والوجود اللاّمتناهي يتّسع في المجهول فيحيطه مكانًا وزمانًا... ثم على طبيعته في الثقب الأسود يعتصر ذاته جاذبية حتى يفقد خصائصه المادية، وتلتبس من ثمّ فيه كافة المفاهيم فلا تعود هناك خصائص تفرق بين الوجود والعدم، وتطبق الأبدية فيما يتراوح بين المدّ والجزر لنبع الوجود ومحيطه : وهل كل انفجار كوني، إن صحّ هذا الاحتمال الذي يرجّحه علمنا المعاصر اليوم، يستعيد ذاته ذهابا وايابا بنفس القوّة وذات الحدّ الذي كان يبلغه، أم أن سرعة اندفاعه عمومًا تضعف أو تشتدّ، وبالتالي يطوف عمّا كان يصل اليه أو ينحسر عمّا كان اليه يصل.

فلنتخيّل مشهد الحياة وفق هذا المنطق في الدورة الأبدية القادمة، حين ينقبض الكوْن على نفسه رويدًا رويدًا حتى يعود الى نقطة انفجاره القادمة بتشكل مختلف، حيث يلد الكائن / والانسان منّا عجوزا يقوم من قبره

فالزمان يسري عودًا على بدء، بالنسبة الى الدورة الراهنة يجري العمر الى الوراء، في تسلسل زمني يغدو شعوراً عاديًا، حتى يدخل في أحشاء والدته ويدفن هناك.

وتنقلب التطورية من اتجاه الغاية الى اتجاه السبب، فبدل أن نبحث في سيرة العمر وتاريخ الأجيال عن الغاية أو الهدف فيما عشناه وحييناه من أحداث عبر نمونا، نبدأ في كمال تجربتنا نبحث ونصل فيما بعد الى الخطوات الأولى التي كانت وراء أنموذجنا الذي ابتدأ في محصّلته التامة.

* * *

«كلّما استمرّ الكون في التمدّد، كلّما اتجه فعل الجاذبية اتجاهاً معاكسًا. وخلال بضعة مليارات من السنين، عندما يبدأ تأثير الانفجار الكوني بالتناقص، قد تعود الجاذبية فتقرّب الأجسام السماوية بعضها من بعض، من جديد : ويحدث ما هو عكس الانفجار أي الانبجاس... لكن ذلك غير قريب، خصوصاً إذا ما أخذنا بعين الاعتبار مقياس الزمن الفضائي، إنه أشبه بفيلم يسير وفق التباطؤ المطلق، فلنتخيّل هنا بالونًا ينفّس ببطء لا نهائي...وستضمر كل المجرّات لتتركّز من جديد في كتلة واحدة.. ومن بعد ربما حصل انفجار جديد، سمح للكون بالتمدّد، لأن القوانين الفيزيائية تظلّ هي هي، وهكذا تتشكّل نجوم جديدة ومجرات جديدة... فالفلكيون يرسمون توقّعين فيما يخص صورة مستقبل الكون، إمّا أن تستمرّ المجرّات في التمدّد الى ما لا نهاية والتباعد أكثر فأكثر، وإما أن يتجمّع الكون من جديد. ما هو ثابت في هذه الحالة هو كتلة الكون.. يمكننا إذن أن نتخيّل أن الكون قد تمدّد عدّة مرات، ثم عاد فتجمّع من جديد... لكن هنا يبرز توقّع آخر، وهو أن الكون لا يتمدّد إلاّ مرة واحدة، لأنه إذا كان يستمرّ في التمدّد الى الأبد، فان قضية أصل العالم تصبح موضع إعادة نظر كلية.

ونجد أن تصور تمدّد الكون الى الأبد، لمرّة واحدة، حتى يدركه الموت، هو الذي خلص اليه الفلكيون الذين عملوا جهدهم لحساب كثافة الكون بدقة عظمى : إنها لا تساوي غير (1%) من الكثافة الضرورية لـ «انغلاق» الكون. فاذا ما صحّت تقديراتهم، فلن تستطيع قوى الجاذبية الكليّة من ايقاف التمدّد. في هذه الحالة، الكون مفتوح وسيستمرّ في التمدّد... وسيموت دون أن يعود الى الحياة أبدا.

أما حين يتطرّق العلماء الى مكوّنات الكون، فإن تصوّرهم يختلف بخصوص تمدّد الكون لمرة واحدة أو عودته الأبدية : تتألف الذرات التي تشكّل الكون، بصورة رئيسية، من جسيمات تسمّى بروتونات ونيوترونات والكترونات وفوتونات ونيوترونو، ففي حال تساوي التوزيع في مادة الكون كلّها، واذا أخذنا حجمًا مساويًا (30) م^3،نجد أن أفضل التقديرات، لما يحتويه هذا الحجم، تعطي : (1) بروتون، (1) الكترون، (مليار واحد) فوتون، (ثلاثة مليارات) نيوترينوات... وهنا نصل الى الاستنتاج التالي إن البروتون وحده

هو الذي يعتمد عليه في الحجم المذكور الذي أخذناه. ومن الضروري وجود (مائة) بروتونـات على الأقل في مثل هذا الحـجم لإيقاف التمدّد، ولاعـتبار الكون مـجمـوعة مـغلقة... وفـي هذا السـياق، نشـر الفيـزيائي الأمـريكي (فريدريك رين) في عام 1980، نتائج تجاربه وبيّن أن النيوترينو يبدو كأنه يملك كميّة لا متناهية الصغر من الكتـلة الساكنة. ووفقًا لتقديراته، فان كتلة النيوترينو هي أصغر بـ (13) مليون مرّة من كتلة الألكترون، أي أنها أصغر بـ (23) مليـون مرّة من كـتلة البروتون، فـإذا كان هذا صـحيحـا، فان الـ (ثلاثة) مليارات من النيوترونات الموجودة فـي الحجم المأخوذ، تمثل كتلة كلّيـة تعادل كـتلة الـ (125) لروتـونًا. وهذا كاف لاغـلاق الكوْن وضـمـان تقلّصه كي يعطي في يوم بعيد، ولادة كوْن جديد.

إن ما تحتلّه الـحياة العاقلة حول شمـسنا تبدو فترة ضئـيلة جدًا تكاد لا تظهـر على المـحور الزمني الـذي يمثّل حـياة الكون، ومع ذلـك فمعـارفنا العلمية تمتـدّ الى مسافات أبعد من ذلك بكثير. فنحن نـستطيع الآن أن نتنبأ بثقة الى ما بعد (25 + 30 +) سنة نحو المستقبل وحتـــى (25 ـ 30 ـ)
10 ـ 10   10   ـ 10
ثانية اعتبارًا من «بداية العالم» في المـاضي، وذلك باعتبار أن لحظة الصفر هي لحظة ولادة الكون. وبواسطة نظرية القوى الموحدة للقوّة القوية والقوة الكهرمغنطـيسية والقوة الضعيـفة، فبامكاننا دراسة مجـال أوسع يمتدّ من حوالي (40 ـ) ثانية وحتى (100) ثانية نحو المستقبل، علمًا أن موثوقية
10   10
التنبؤات ستنخفض كثيرًا كلّما اقتربنا من أطراف هذا المجال... واذا ضممنا الى القوّة الموحدة قوى الجاذبية كذلك فـسيكون باستطاعتنا الامتداد زمنيًا حتى حدود (43 ـ) ثانية عندما كان الكون لا يزال جسمًا كموميًا».
10

* * *

سفر دون وداع، ولا يتّجه الى موعد. وغـربة لم يكن من قبلها وطن، ولا تمتدّ نحو أهل...

فإن تـماهيـت بالكون، فـإن الكون لـيس أنا، وإن ذبت بـالإنسان، فـإن الإنسان لـيس أنا، وإن تأصلت بالحـياة، فإن الحـياة ليست أنـا.. انني «أنا» الذي أعاني الكون والانسان والحياة، معاينًا وجودي خلال ذلك كله...

وما بين وعي الأنا والآخر، وما بين عمر الأنا والآخر ـ قطيعة من الوجود لا تحدّ... فحيث يكون الآخر لقبيـله، يكون هو الأنا لنفسه... ولا أنا تبقى في النهاية.

أنــــــوال

إدريس علوش (المغرب)

ـ 1 ـ

الآن فقط
يستعيرون من لغة العتاب
حاشية
لاخطاء قاتلة
توهم بمروحة «الساسة»
ساعة الانتشاء...

ـ 2 ـ

أنوال
طريق منتهاه الوجد
خريطة تمتد من جبهة الريف
حتى تقاسيم الأمير
(عبد الكريم الخطابي)
تجاهر بخبايا القلب
وأسرار الخندق المشتهى
حلما
بيرق العشاق
يقتفون حكمة الأرض
وشموخ الجبال...

ـ 3 ـ

فقط الآن
يتسربلون بريش الطاووس
يحالفون منعرجات التاريخ
فرادى...
فرادى..
فرادى...
يتعرشون خشب الموتى أشلاء
على رغبات الوهم
تهدهد مخالبهم
في دولاب الثلج...

ـ 4 ـ

أنوال لي
أعرف أن الباب مغلقة
لكن الحلم مشرع هناك
يسع الحالمين بغد مغربي
أوسع من عربدة الوهم
والطغاة .. !.
أرحب من هذيان زوبعة
تغازل خراب المسافات...

ـ 5 ـ

فقط الآن
يباركون تيه الهراء

بربطات عنق معقوفة
تشتهي دكنة الدولة
مدارا
يبيحون هودج الخريطة
سرا
يستجمعون أشلاء الهزيمة
دون جدوى
يتسلقون فساد اللحظة
في عناد
لكن ،
لاجل «طواحن الهواء»
فقط يشحذون ما تبقى
من سيوف الرماد...

ـ 6 ـ

أنوال
ملحمة تسع دالية الشهداء
ساحة حرب ساهرة
على عدل كتاب السيف
أفق غيمة فسيحة
تستكين لاحلام الصغار
وطن ـ أنوال ـ رصيفه
اليسار جسرا
والاقدام نحو هودج الفجر
تخطو...

ـ 7 ـ

التاريخ
تاريخ
ولو أثقلوه بزبد الغيم
ولو صاغوا تفاصيله بأحرف
الهواء
ولو حجروا لغته بمعدن
الهباء
ولو رتلوا معالمه في همس
فهو التاريخ
للذاكرة
للغد
وللناس
يبقى ... %

إصدارات جديدة





« تقريظ الشهوة »

«تقريظ الشهوة »مجموعة شعرية للشاعر مجدي بن عيسى، مفصلاها قصيدتان لا غير هما «تقريظ الشهوة» وأرواح مهملة، كلّ منهما تتمفصل إلى مفاصل صغرى تحمل أرقاما، وتفترقان في المدى القولي، فتطغى القصيدة الأولى وتتقلّص الثانية حتّى لتكاد تكون خاتمة القول في قصيدة كبرى هي المجموعة كاملة، فتوحي بأن المجموعة قصيدة واحدة سمحت لبعض منها بأن يستلّ له من مضمونه عنوانا، إيهاما بكيان له منفصل عنها. تتخذ هذه المجموعة موضوع الشهوة الجنسية مناطا لقولها فيه تفصّل مراحل هذه الشهوة وتضرب في فيافيه المختلفة، فيصير فعل الاشتهاء لقاء، والالتقاء إرتحالا، يصبح وهو يبلغ ذروته طوافا في الممالك الإلاهية فلقاء بالذات الإلاهية نفسها.

وهذا الموضوع بخرقه للمسكوت عنه وإباحته للمحظور يرقى في النصّ عن الإتهام والحساب الأخلاقيين، فالمتأمّل في النصّ يقف على خلفية تحكم منطلقه وشرعيته : إنّه الفعل الإلاهيّ الذي يتلبّس الجسدين فيتحرّكان بمباركته، ويبلغان ذرى اللّذة محفوفين بملائكته وتسابيح مخلوقاته.

يعطي المقطع الأول في القصيدة شرعية للخوض في اللامباح بل تجعله عملا مباركا، ذلك أن الشاعر يعلن منذ البدء أن

لمجدي بن عيسى

زهرة الخصخوصي

الكتابة عن الشهوة ليست إلا كتابة عن سيرة الكون الأولى وهو يتشكّل بين يدي اللّه العاشقتين :

هل قلنا
سنوقّع تكوين الأرض على
إيقاع الجسدين، وهل جئنا
من شهوة خالقنا لشميم الطين؟
ها أنّ اللّه الأنثى يمدّ حرير
أصابعه
لغبار الكون الفحل
ها أنّ الألق الناعم في الجسدين
يشفّ عن الدنيا (ص 9).

لذلك نعثر في نص تقريظ الشهوة على قطبين يحكمان وجهتها هما : الارتحال في عالم الأرض والبشر وطوافا يرقى بصاحبها إلى الأفق الربّاني والملائكيّ.

إن المقطوعات الأربع الأولى هي البوّابة إلى تقريظ الشهوة، فالأولى سؤال البدء :

هل قلنا
سنوقّع تكوين الأرض على
إيقاع الجسدين وهل جئنا
من شهوة خالقنا
لشميم الطين (ص 9)

والثانية داعية البدء .

لا شيء يحيل علي
فخلّ يدك
لأصابعي المرتبكة (ص 13).

أما الثالثة فداعية التقريظ :

ما لا يقرؤه العارف في مرآة
الغيب
ما لا يفصح
ما يعسر في التأويل
هذا الألق الممنون لنبراس
الشهوة (ص 15).

ثم تأتي المقطوعة الرابعة

لتكون شارة البدء للقول في الشهوة وعنها:

ها قد حطّ الليل على الأهداب
وأشرقت الظلمة
فانيري سراج الليل (ص 17).

بعدها تنشأ رحلة الجسدين في شعاب اللذة، فإذا هي رحلة في الزمان وفي المكان، تعود بالجسدين إلى أزمنة النشأة الأولى حيث الانفتاح الباهر بين عالمي الغيب والشهادة، وإذا الجسدان أرض تكتشف وتتشكل وتدبّ فيها الحياة، وإذا الرحلة انفتاح الانسان الأوّل على المعرفة يتهجّاها في جسده ويمتلك بها وجوده:

تتعلّم أنّ وراء الشمس سهوبا رحبة
تتعلّم أنّ الأرض تضيق بشهقتها
وبأنّ طفولات جمّة
توسع من حولهما الأفق (ص 25).

وتبلغ المعرفة بالجسدين عند بلوغهما ذروة اللّذة حدّ الدخول إلى عالم الغيب والحلول في الكون الإلهي في موكب قدسيّ تتشارك كلّ المخلوقات الإلهية فيه، موكب يذكّر بطقوس النذور القديمة:

تسبيح ملائكة بيض
بدو وقداديس
تتراءى من أطراف الأرض
وهمهمة الكهان
وقرابين
من عسل وأفاويه وروح الطيب
خيل تصهل في الآفاق
أرواح الغابات، بروق وتهاليل
صاعقة الخلق الأولى
صرخة مولود وزغاريد
(ص 45).

حتى ينتهي هذا المقطع إلى القول:

أشميم الجنّة ما اعتبقا
أم أسرت بهما الأهواء؟ بلى
ها أنّهما
تتنزّل من حولهما الأرواح
وملائكة الربّ سلاما
ها أنّهما
في مملكة اللّه.. بلى (ص 47).

إن فعل الشهوة في مجموعة مجدي بن عيسى هذه فعل خلق ومعرفة وامتلاك للوجود، حيث يصير كلّ ما خلا من الشهوة بلا معنى ولا جذور تشدّه إلى كتاب الكون الكبير.

الضمائر وتوزيع الأسطـــر

نتأمل جـغرافية هذه القـصيدة فنلاحظ أن المـقطوعات الخـمسة عشـر الأولى والتـي تمثّـل طواف الشهـوة وارتحالها في الجـسدين تتقارب في عدد الأسطر التي يألّف كلّ مقطع مـنها (باستثنـاء المقطع التـاسـع الذي يبـلـغ فـيـه وصف الشـهـوة أقصـاه)، كـما نـلاحظ تـقـارب عـدد الأسطـر المـكوّنـة للمقاطع الستة الـختامية، في حين يظلّ المقطع السادس عشر واسطة العقد في القصـيدة شكلا ومعنى، فهو مـن حيث الشكل الأكـثر طولا (تسـعـة وعشـرون سطـرا) ومن حـيث المـوضـوع المـقطـع الذي يصـوّر ذروة الـلذة ونـهـايـاتـهـا القصوى.

هـذا الـتـوازي بـيـن الشـكـل والمضمون يعـضده تواز آخر في مستوى الضمائر، إذ تختصّ أربع مقطوعـات بضمير الغائب المفرد المـذكـر (هو) ومـثلـهـا بضـمـيـر المـفـرد الـغـائـب المـؤنـث (هي) ومثـلها أيضـا بضمـير المخـاطب المـفـرد الـمـذكـر (أنت) وثـلاث مـقطـوعات تـخـتـص بـضـمـيـر المخـاطب المفرد المـؤنث (أنتِ)، وهو تواز ضروريّ حيث لا تكتمل الـشـهـوة ولا تؤدي وظـائـفـهـا الخلّاقة إلا باجتماع الطرفين الذكر والأنثى.

6 قصائد قصيرة

آناء الظلمة / أطراف النو

علالة حواد

■ تــــوق ■

الآن بعد أن سكرت .
لا أريد غير نصف امرأة،
ونصف خمرة ،
ونصف ورقه !
أريد أن أقتل نصف اللّيل ،
هذا المتبقّي
دون أدنى شفقه !

■ شمعــدان ■

للشّمعدان روحه
إذا اشتهت سيّدة الشّمع
أنارته ،
ولي منه إذا شعّ التّملّي
فإذا مولاته نامت
وفاضت روح ذاك الشّمعدان ،
اتّقدت روحي ،
فأفناني التّجلّي !.

■ غزالة وطيور ■

الكأس والمصباح
في يديها
وأضلع الزّيتونة المباركه ،
حنت عليها
والتّمر والأوراق نور ،
فوق نور
كأنها لمّا تجلّت
وتواجدنا لديها
غزالة ،
تنادم الطّيور !
غنّت ،
أماتتنا
وأحيتنا
ودكّت صخر وادينا
كما دُكّ بموسى ،
جبل الطّور !

■ غنوصية ■

بئر عميقة
ودلوها اقتناص
حبل الورود الصّبر
تنهّد المريد ،

ثمّ غاص

عبَّ ،

ولكن من جحيم الخمر

لم يرتدع

وقال :

« لا مناص !

وقد عطا إلى نضيد التمر

فصارت النّخلة ، أتّون رصاص

وصار ذاك الثّمر جمر

قال المريد :

«قد تعجّلت الخلاص !»

وأطبق الجفن ،

وصام الدّهـر !

▪ رهبــــة ▪

يوم آخر للمهزوم

مع الأنثى ،

تستدرجه

يتذكّر في الحين

فراشات طفولته ،

كيف انقلبت في يده يـوما

في وادي الدّفلى

فيصمّ

ويعمى

وتلاحقه الأفعى

وهي تحثّ البطن إليه

وهو يحثّ الخطو

وينسى خيبته الأولى

يهوى أن...

لكن لا يقوى

ينهار

يبوس من العجز

تراب الأفعى

ويموت لدى العتبه !

▪ حلقــه ! ▪

نهرب من ضيق الوقت

إلى الجبل الصّلد

نحكّ الظّهر على الظّهر

على الصّخر ،

على الصّوّان ...

نشعل ،

يدعونا النّهر

فيخبو الجمر الكامن فينا

ويعاودنا

حين نحكّ الطّين علينا

وننام

تقتلنا الشّهوة

يحيينا الحرمان

يعوي داخلنا

ويعود بنا للقرية

حيث اللّيل الجاثم ،

حيث الأحزان !

قصة

الفندق الصغير

بوراوي عجينة

بينما كنت جالسا على أريكة خشبيّة خضراء في أكبر شريان من شرايين المدينة، قبالة الشّاطيء، أقاتل الوقت بتصفح جريدة أسبوعية ومراقبة المارّة في غدوّهم ورواحهم والتدخين بين الفينة والأخرى، إذ لمحت كهلا يستأذن مني بحركة من رأسه، ابتسمت محيّيا وأوسعت له المكان بحركة من يدي فجلس حذوي. من مظهره يبدو أنه سائح عربّي قادم من بلد شقيق مجاور للفسحة وشراء ما يحتاج من بضائع محليّة ومستوردة. بادرته بالكلام، طمعا في الاستئناس في تلك الأمسية الموحشة من أماسي وسط الأسبوع.

قلت :

لقد اعتدت ارتياد هذا الفندق الصغير الذي يواجه ذاك الشاطيء الساحليّ، فرارا من حجرة الإدارة الضيّقة التي أحبس فيها يوميًا وأطل من نافذتها على الحرفاء... أهرب إلى المقهى، فأتناول الشّاي المعطّر بالنعناع والقهوة المحليّة التي تطبخ على نار هادئة وألهو مع الرّفاق بالورق والنرد وحجرات الزّهر وأسترخي على المقعد العتيق المريح مقابلا البحر الممتدّ حتى الأفق، ناظرا إلى أطياف المارّة من جميع الجنسيات غارقا في نضارة وجوه كأنها قادمة من كوكب بعيد متابعا بنظراتي خصور الحسناوات قانعا بملاحقة توقيعات أردافهن المترجرجة...

لم تكن تلك الجلسات في أمسيات آخر الأسبوع تحلو دون مصافحة أطياف بائعات اللذة اللأتي كن يتخذن من الفندق الصغير مقرًا لنسج أفانين الصيد وإيقاع الرّجال في حبائلهن الجميلة. يقفن إلى مشرب المقهى العتيق أو تجلس إحداهن مع رفيقتها على دكة مفروشة بحصر ملونة في مكان قصيٍّ لارتشاف قهوة عربيّة ثقيلة وتدخين سجائر أمريكيّة فاخرة.

وبينما تصّاعد سحابات التّبغ الممزوجة بآهات أغنية معتقّة توهم إحداهن

الناظر إليها بأنها تراقب عبر النافذة الزجاجية المفتوحة مراكب البحر البعيدة أو تجادل رفيقتها في شأن هام، بينما تكنس في الحقيقة المكان بطرف عينها لعلها تظفر بذكر شارد يبحث عن رفيقة أمسية واحدة.

كثيرا ما كنت أمضي الوقت هناك، أتابع إحداهن خلسة وهي تعيد ما امّحى من مساحيقها وتسوّي ما طمس من أحمر شفاهها أو أخرى وهي تتنقل من المقهى إلى رصيفه ثمّ تنطلق مسرعة إلى الشارع الرّحب مزاحمة السيارات في ممرّاتها، أو ثالثة كلما أعيتها الحيلة رجعت إلى وكرها الأوّل بالقرب مني فنتبادل الأحاديث العابرة ونقلب الأحوال العامة ريثما ظهر صيد غافل جديد.

وإذا ما استبدت بي وحشة الكهول المنفردين في نهاية أماسي أحد الأسابيع أنتقي واحدة وأهرب بها بعيدا عن العيون المراقبة فنقضي ساعة أنس أو بعض ساعة.

كان نادل ذلك الفندق الصغير «عم حامد» كهلا أشرف على الشيخوخة إلاّ أنه دائم الابتسامة حاضر النادرة لا تفارق فمه عبارة «اللّه يبارك»، يحذق نسج أطرف الأخبار ورواية أمتع الطرائف. لا يفتأ يلبّي طلبات الحرفاء، مرحا، خفيف الخطو، يفوح من ثناياه عطر الأنس والمودّة، ما أن يبادرني بالتحيّة حتى يسائلني عن موعد أكل اللحمة المرتقبة؟! فأتعلل بعلل واهية... حتى لقد أضحى الرجل جزءا من المقهى لا يمكن تصورها بدونه، وأضحى أقدم فندق في المدينة ملاذا لي ولكلّ زائر للجهة لا يسمح له ما في جيبه من مال بارتياد الفنادق الفخمة المنتشرة هنا وهناك على امتداد الساحل الرّملي.

تلك أيّام تلوح اليوم بعيدة كأنّ دهرا يفصلنا عنها.

أسرّ لي، ذات مساء، في بداية أحد الشهور السخيّة ـ بعد أن سوّى لي النارجيلة وأزهر جذوة جمراتها ـ أنه يجمّع من عطايا الحرفاء الإضافية ما يكفي مصاريفه وقوت عياله ويفيض، بل أضاف قائلا إنهم لو اقترحوا عليه الوزارة لرفضها رفضا واستمرّ نادلا في فندقه الحبيب.

التفت إلى جليسي الذي كان يسوّي أكياسه الصغيرة السوداء بين أقدامه وواصلت الحديث :

ـ أتدري ماذا جرى لذلك النّادل الطيّب ولأولئك الغانيات اللاّهيات؟

ـ ....

ـ لقد مضت مواسم الخصب والكرم والمودّة وحلّت أعوام الجوع والأنانية والتوحّش... جوع من نوع خاصّ وأنانيّة قاتلة...

* * *

نشرت صحيفة يوميّة بحروف كبيرة في صفحتها الأولى :

بيع بالمزاد العلني

«تعتزم مؤسسة سياحية عمومية بيع نزل بالمزاد العلني موجود بالشارع الرئيسي بمدينة كذا على شاطىء البحر ذي مستوى نجمة واحدة وذلك يوم الجمعة 20 ماي 1990 على الساعة العاشرة صباحا.

فعلى كلّ من يريد أن يشارك في المزاد العلني الذي سيتم بعد ثلاثة أشهر من تاريخ هذا الإعلان، أن يرسل قبل ذلك ظرفا مختوما يحوي إسم المشارك وصفته التجارية وأن يدفع ضمانا ماليا قدره واحد في المائة من سعر افتتاح المزاد الذي قدّر بعشرة ملايين دينارا.

ولمزيد الارشادات والاطلاع على كراس الشروط الاتصال بالمصلحة العقارية المعنية في أوقات العمل الإدارية ـ تونس. الهاتف : 01.888.564.

ربطت ذات صبيحة باردة نسائمه جوانب الفندق الصغير بحبال غليظة وسلاسل ثقيلة وكماشات ضخمة... قيّدت حركاته بصفائح معدنية عريضة... كبّلت قوائمه... حوصر... ثمّ ختم عليه بالشمع الأحمر.

كنت يومئذ هناك أنظر إلى المشهد من بعيد مع الناظرين : روّاد الفندق الصغير وسكان القرى المجاورة وأهل المدينة وفضوليّين أضاعوا السّبل وأطفال أنهج الكرنيش الخلفية... كنّا كلّنا ننظر إلى كوكبة من رجالات الشمال والجنوب يتصدرهم أصحاب الأمر والنهي جاؤوا ليقلّبوا المبنى الحبيس الذي ظلّ قائما طيلة ثلاثة عقود من الزمن. أخذوا يتفحصونه بين شامت وأسف ولا مبال، منتظرين حدثا طال انتظاره وسال له لعاب كثيرين.

* * *

أيّها الشامخ بمجدك إلى عنان السّماء ،
القابع بين ضلوعنا ،
المؤنس أرواحنا الظّامئة ،
المتعب المحاصر أمام عيوننا العاجزة !!
كم شبعنا بين جنباتك بعد جوع ،
وارتوينا من كؤوسك بعد ضياع ،
وأطفأنا في أركانك شهوات محرقة...
لقد قاومتَ وقاومنا في رحابك رتابة الزّمن ،
وتذوّقنا معك الشّهد والمحن.
ودالت أيّام وفصول.. أيّام ملل وفصول ضجر .
انفتحت لنا فيها جراح وسالت دماء ،
وزمجرت في آذاننا رياح غضب، وهبّت علينا نسائم سلام ،
بينما أنت حصن شامخ تقاوم أهوال الأيّام...
كبرتْ عيون وشاختْ وجوه ،

وانطفأت أنوار وخفتت جذوة جمرات ،
وهبّت عواصف وخمدت عواصف ،
وأنتَ كما أنت، تنظر لاهيًا إلى التاريخ يمرّ مسرعا من حولك...
كم رأيت أفواهًا تكمّم ،
وعيونا تُسملُ ،
وأجسادا تمزّق ،
بينما ظللتَ أنت نخلةً باسقة ،
لا تنحني أبدًا .
تُظلّل ضلوعُك المتعبين وتطعمُ يداك السخيّتان الجائعين
ولا تسأل أحدًا نعمةً ولا شكورًا .
أيّها العاجز اليوم عن المقاومة !!
لماذا حكموا عليك بالخَصْي ؟
في هذا العالم المتوحّش الغريب ؟ !

* * *

أسـرّ أحـد رجال الأعمال إلى مرافقته الشّابة الجميلة بكلمات قلائل، فمدّت إليه هاتفا لاسلكيًا في حجم الكفّ وهي تمرّر بأنملها على أزراره بسرعة، قدّمت له الجهاز، تبادل الحديث مع من كان في الطرف الآخر، حرّك رأسه بعلامة الموافقة، اعاد الجهاز إلى مرافقته فأرجعت اللاّقط إلى مخبئه وانحنت على الرجل الأنيق باسمة بينما كان لاهيا عنها بتفقّد تفاصيل البنــاء القديم...

كنتُ وسط الزّحام ذاك الضحى، أنظر إلى المشهد مع المشاهدين، نحاول الاقتراب أكثر من فندقنا الحبيب... وكرنا الدّافىء... ملاذنا الصغير، فتمنعنا حواجز الأنابيب المعدنية الجوفاء، ويصدّنا حرّاس شبان ذوو بدلات مدنية ووجوه مكشّرة.

وبينما كان الزوّار الغرباء يساومون ويطلقون من أفواههم أرقاما متصاعدة أو يشيرون برؤوسهم علامة الترفيع في الثمن كنت أسمع من حولي أصواتا مُعقبة :

ـ لم تكن تخلو صورة بريدية لشاطىء المدينة من طلعته البهيّة... كيف سيصبح وجه المدينة بعد الآن يا ترى ؟؟

ـ لقد بيعت جميع الفنادق العمومية وانتقلت ملكيتها إلى الخواص ولم يبق إلاّ هذا الفندق اليتيم الذي يحمل إسم وليّ المدينة.

ـ لعل شركة المانية أو خليجية ستفوز بالمزاد ؟

ـ ... أو شركة طيران فرنسية أو انجليزية ؟ .

ـ الحظ سيكون، بدون شكّ، حليف من سيدفع المبلغ الأعلى !

ـ بعد أشهر قليلة سيفتح أبـوابه من جديد بعد إصلاح ما حلّ به من عطب السّنين وترميـم ما لحق به من شروخ الأيّام. ما الضّـرر من هدم ما بُني في العصور الـبالية لإلحاقـه مثل غيره بركاب الـعصر الجديد... عـصر السّوق والتبادل الحرّ ... ! ؟؟

وتساءلت أنا : هل سأجد فيه ما كنت قد اعتدت ؟؟

تدافع عمال من الفـندق ومنظفات في ملابس مهنية ونـادل القهوة الكهل. ارادوا الاقتراب أكـثر فأكثر من فنـدق وهبوه زهرات أعمارهم ومـنع الغرباء من افـتكاكـه منهم... صـرخت أفواه مـندّدة بالطـرد المفـاجىء عن العـمل، ورفضـت أفواه أخرى أيّ تـعويض مـادّي مهـما ارتفـعت قيـمتـه... سارت الكوكبة خطوات قليلة لكنّ رجال أمن مدججين بالسلاح والعصيّ نَجَمُوا لهم من الأرض ووقفوا سدّا منيعا بينهم وبين ما يريدون.

وارتفع دويّ مضـخّم صوت يدويّ كان يـمسك به ضابط أمـن بدين علّق على كتفيه نجوما وشارات.

نادى ملاطفا :

ـ لا فائدة من إثارة الهرج والشّغب وإلاّ عرضتم أنفسكم لطائلة القانون !!

ثم أضاف صارخا مزمجرا :

ـ تفرّقوا ... هيّا تفرّقوا !!

تحركت الأقدام الغاضبة المنكسـرة خطوات إلى الوراء واحتمت بالسّياج المعدنيّ، وترقرقت في عيون دموع.. ومنها عيون فتيات الرّصيف...

انتهى المزاد وعرف صاحب الصّفـقة الرابحة... فصوّتت صفّارات إنذار الأمن ولمعـت فوانيس سيّارات ليُـفسح الطريق للوفـد السعيد حـتى يغادر المكان. وأفرغت جـنبات الموقع بسرعة مـذهلة، وظلّ الفندق الصغيـر قائما محاصرا كالمـوت الأزرق، تحرسه كوكبة من رجال أمن وشـاحنات رسمية وصمت ثقيل.

* * *

ثمّ تتابعت يا رفـيقي فصول عقبتـها فصول أخرى، بينمـا الفندق محاط بصفائـح المعدن والأخشاب الـعريضة المتلاحـمة، تجري عليـه أعمال هدم وبناء وترميم عديدة تكاد لا تنتهي.

وكنّا نمرّ حـذوه دون أن ننتبه إليه، حـتّى كدنا ننساه، كمـا ينسى النّاس موتاهم.

وأصاب المدينة ما أصابها من قوانيـن التبدّل والتحديث : فوانيس أزيلت وأقيمت أخـرى عالية ساطعة مكانهـا لا تبلغها أيدي الصغـار، وأرصفة قلع بلاطها القديم وبسطت مكانها مساحات أنيقة من مكعّبات الإسمنت المخلوط بالرّمل الملوّن، وبنايات أزيلـت واجهاتها المتداعية وشروخهـا وبقعها التي

عشّشت فيها الرطوبة، وتصدّر مكانها المرمر والرّخام والألومنيوم، وتوّجت الواجهات لافتاتُ إشهار كهربائية ما تنفكّ تلمع مستعطفة الحرفاء...

لقد تفرّق شمل الرّفاق الذين كان يجمعني وإياهم حضن ذلك الفندق الصغير. هجرنا طاولات الورق والنّرد والزّهر، وأبدلنا النّراجيل الرخيصة بأخرى باهضة، وتشرّدنا متنقلين من مقهى إلى آخر تتقاذفنا الكراسي، والحدائق المزدحمة بالسّياح والغرباء والمتسكعين، وأرائك الشارع الخشبيّة... وما عدنا نجد الأنس بين ضلوعنا كذي قبل.

* * *

ثم توقفت ذات مساء ساعة الزمن لحظات... حين أعادوا الشجرة إلى الموضع الذي كانوا قلعوها منه... نفخوا في الميّت أنفاس الحياة، حين نزعوا صفائح السّياج المحيطة بالفندق. وحلّقت طيور المدينة من جديد وحامت حول بناية ازدادت علوّا وأناقة، حتى أنّ العين لتعجز عن التفطن إلى قسمات مشتركة تصل الماضي بالحاضر إلا بعد تثبّت عسير.

لقد قدم وفد من أهل الحلّ والعقد وجمع من الأثرياء الأجانب والصّحفيين الغرباء والسّياح للاحتفاء بالحدث السعيد. سبقتهم فرقتان موسيقيتان إحداهما فرقة سلاميّة ارتدى أفرادها ملابس تقليديّة بيضاء وحمراء أخذوا يلوّحون بالرايات الملوّنة ويحرقون البخور ويقرعون الطبلات والدّفوف وينفخ قائدها في مزمار يجرح الآذان، بينما الثانية فرقة «ماجورات» ضمّت فتيات في عمر الورود كاشفات عن سيقانهنّ ما فتئ بعضهنّ يدققن الأرض بأقدامهن الصغيرة دقّا خفيفا ويرقصن بأناقة متعثرة ملوّحات في الفضاء بعصا معدنيّة رقيقة وأخريات ينفخن في المزامير النحاسيّة وغيرهنّ يقرعن طبولا مستوردة معلّقة على الصّدور أو يلطمن صحونا ضخمة، مقتديات جميعا بفتاة رائعة الحسن أكبر منهنّ سنا تقدّمتهنّ وتفوّقت عليهنّ عزفا ورقصا وأناقة وجلبت إليها الأنظار الشرهة.

هناك اجتمعت حشود كبيرة لتشهد الفصل الثاني من «الحفل السعيد» وتشارك المالك الجديد فرحته. وهناك أيضا منعت الحواجز المعدنيّة مرّة أخرى القرويّين وأهل المدينة المبهوتين من الاقتراب من الفندق الجديد أكثر مما حُدّد لهم.

واشرأبت أعناق من بعيد مستطلعة، وتذكّر الرّفاق أن الفندق عاد إليهم بعد غيبة طويلة وقد بدّلته الأقدار تبديلا. تدافع المتفرّجون ليتأمّلوا ما حلّ به من تغييرات : الطابق الأول أضيفت إليه عدة طوابق جديدة وأصبح يتمتع بمستوى ثلاثة نجوم، والجدران أزيلت قشرتها التي كانت من الجير وغطيت بلوحات من المرمر المستورد، والغرف أضافوا إليها شرفات في شكل نجمات مثمّنة الأضلاع ومكيّفات داخلية. والحديقة الواسعة أزيلت، وشيّدت

مكانها متاجر عصريّة ضمّت بضائع تقليديّة وبضائع مستوردة جنبا إلى جنب، في جناح أقيمت صيدلية ذات جدران زجاجية وفي أخر فتح بنك ذو أبواب زجاجية لتبديل العملات الأجنبية وسحب الأموال من صندوق خارجيّ ذي لوحة متكوّنة من أزرار وأرقام مضيئة لا يعرف استخدامها إلا أصحاب المال وأهل الدّربة والدراية، ودورات المياه تأنّقت وتعطّرت لو رآها الهمذاني لما امتدح تاجره البخيل مضيرته وأثاث بيته ولا «الكنيف الذي يشتهي أن يأكل فيه الضيف».

سبحان مغيّر الأحوال ويا لقدرة يد الإنسان على الهدم والبناء!

أتعلم يا جليسي أنّ كازينو للقمار قد أنشىء، وأنّ مسبحا فخما قد شيّد بجوار البحر، وأنّ ملهى ليليًا للرقص فسيح الأرجاء قد بني في الطابق السّفلي من ذلك المجمّع السياحي المندمج!؟

لقد أخبرني أحد البنائين من جلسائي أنّ مركزا للتّمسيد والاستشفاء سيفتتح قريبا في وجه أعيان القوم والسّيّاح الأثرياء يتمّ فيه ضخ مياه البحر على الأجساد وتعتمد الوان الطين والأعشاب البحريّة في المداواة الطبيعيّة.

لقد تبدّل الفندق وتحوّل إلى عملاق أجنبيّ الملامح، يحمل على صدره شارة جديدة حروفا مضيئة تدلّ الناظرين على إسمه القديم مقترنا باسم شاعر الخمريات الشّهير.

وساخت الأرض ذاك اليوم تحت أقدامي.

* * *

يا بهيّ الطّلعة ورفيق الطفولة والشباب والكهولة.
أرى قسماتك الحبيبة قد تبدّلت،
وأرجاءك الصغيرة قد عبثت بها الأيّام،
ورأسك مصبوغا بألوان غريبة.
لقد أقاموا على كتفيك الهشّتين صناديق... وصنادق،
ومعلّبات... ومعلّبات أخرى...
من الإسمنت المسلّح والمعدن والزّجاج
تتصاعد إلى عنان السّماء بلا نهاية
وزخرفوك بأشكال افرنجيّة
ولوّنوك بأصباغ مستوردة غريبة.
حتّى لقد بدوت لنا غريبا تفصلك عنّا أميال وأميال.
لولا تلك النّخلات الباسقة أمامك الشّاهدة على صبانا،
التي نجت من الموت بأعجوبة،
لما عرفناك.
لما بتروا رجولتك أيّها الفندق الحبيب وبدّلوا اسمك تبديلا؟

* * *

توقفت عن الحديث برهة... نفثت من سيجارتي سحابات كثيفة أخذت تنهك صدري.. مرّ أمامي شابٌ أسمر بدا عاطلا عن العمل، رفقة شيخ أجنبي متصاب وهو يكاد يلتهمه بنظرات شهوات محرقة، ويربّت الشيخ من حين إلى آخر على كتفي الشاب ويتلوّى شبقا.

ثم استأنفت حديثي قائلا :

لقد بدّلوا الفندق تبديلا.. محوه.. كان تقليديا لا يلائم العصر ولا المالك الجديد وأطلقوا عليه اسما جديدا بل رقما ضمن سلسلة من الفنادق العصرية متعدّدة الجنسيات، أحدى حلقاتها هنا وأخرى في المشرق وثالثة بعيدا.. وراء البحار، تمتدّ خدماتها من أقصى شمال البلاد إلى أدنى جنوبها.

اتّجه الوفد الرسمي إلى المدخل الذي ما إن تطأ الأقدام على عتباته الرخامية حتى ينفتح بابه الزجاجي الخارجي بصفة آلية. أخذ مسؤول جهويٌ من فتاة صغيرة مرتدية لباسا تقليديا مهذبا مقصا كبيرا، سلّمه إلى شيخ يضع على رأسه قوفية، فاعتذر، أخذه منه وقدمه بدوره إلى كهل إفرنجي البدلة والملامح، تسلمه وقطع به شريطا كان يفصل الفندق عن الشارع. فدوّت الأكفّ بتصفيق حاد. سكب ما بأجواف قوارير في أكواب لاحت من بعيد لذيذة المذاق، ورفعت الأنخاب عاليا... لمعت فوانيس آلات التصوير مرّات متعاقبة ورافقت أجهزة التصوير المتحركة المعلقة على الأكتاف جميع حركات الوفد وابتسامات الوجوه. تقدمت مضيّفة شقراء وأخرى ذات شعر قصير أسود من مجموعة من السيّاح قدموا للتفرّج، فأهدتا لكل واحد منهم مشموم ياسمين أو قرنفلة حمراء ملفوفة في غطاء شفاف.

وتنقلت أقدام الوفد في أرجاء المجمّع السياحي الجديد. تأملت العيون أجنحته ذات البضائع المتنوعة والخدمات المستحدثة. وعكست أرضيته المرمرية اللماعة المزدانة بخطوط سوداء إشراقة تلك الوجوه النّضرة التي لم تكن أيّة قوة قادرة على إيقاف مسيرتها.

وعلت في فضاء الفندق الجديد زغردة يتيمة سرعان ما كتمتها صاحبتها إذ بدت ناشزة في ذاك البنيان العصري الأنيق.

بذل أطفال حيّ الكرنيش المجاور محاولة أخيرة لاختراق الصفوف والمروق بين الأرجل وأكل المرطبات واللهو في أرجاء الفندق لكنّ حراسا شبانا شدادا غلاظا كالمصارعين كانوا يمسكون بأجهزة هاتف لاقطة ويتصدون لـ «المشاغبين» ويمنعونهم من «تعكير صفو سادة الحفل».

وأسرّت فتاة بدينة ما فتئت تمضغ العلك بعصبية ـ اعتادت إزالة الوحشة عن القلوب ـ إلى رفيقتها النحيفة قائلة :

ـ ... أختي الصغرى فرّت من مقاعد الدراسة وقصدت إدارة الفندق الجديد فاختبروها اختبارا قصيرا ووعدوها بالعمل بائعة في أحد متاجر الأحذية أو العطور. الحقيقة أن قوامها رشيق جدا...

وقالت النحيفة متذمرة :

ـ لقد كسدت سوقنا منذ أن أغلق الفندق للترميم وألقي بنا في الشوارع للحرّ والبرد. لم يعد يقربنا إلا الشيوخ أو الجنود الأغرار أو الكهول القادمون من الخارج أو السكارى.

مضغت البدينة علكتها بعصبية أكثر وقالت معلقة :

ـ تعسا لهذه المهنة ! العمل استحال مع الأجانب بسبب الأمراض الخبيثة، أمّا اقتناص حريف عاديّ فقد أصبح أمرا شاقا جدا، كلما رُمنا الدخول إلى فندق ضخم ـ وكانت عيون رجال الأمن آنذاك متناومة ـ منعنا حرّاس ذلك الفندق من اختراق عتباته ما دامت هناك غانيات متعلمات أنيقات يتصدّرن المكان ويحذقن مخاطبة الحرفاء بعدة لغات، لقد افتكت الساقطات الخبزة من أفواهنا. اللعنة على هذه الدنيا .

نشرت إحدى الصحف اليومية في إحدى صفحاتها الداخلية الإعلان التالي بحروف صغيرة تحت صورة كهل، حذو إعلانات الولادات والوفايات والكراء والبيع وطلبات الزواج والكلاب المفقودة :

إعـــلان ضيـــاع

«تعلم سعدية الزيتوني أن "حامد الزيتوني" زوجها البالغ من العمر خمسين عاما خرج من محل سكناه الكائن قرب الجبانة الجنوبية للمدينة الساحلية صبيحة يوم الجمعة 20 ماي 1995 ولم يرجع إلى بيته وزوجته وأطفاله. وقد كان المذكور أعلاه يعمل قبل إحالته على التقاعد المبكر نادلا بفندق من فنادق المدينة، وقد اختلت مداركه العقلية في المدة الأخيرة. وكان يلبس ـ عندما غادر بيته ـ بلوزة عمله البيضاء ويضع في قدميه خفا منزليا قديما. الرجاء ممن يعثر عليه أو يتعرف على مكان إقامته أن يعلم عائلته أو أقرب مركز أمن بذلك، والله لا يضيع أجر المحسنين.

* * *

التفتّ إلى جليسي وقد بدأت ظلال الغروب تزداد كثافة والطيور تتهيّأ لتوديع النهار والعودة إلى أوكارها والفوانيس العالية تشتعل متتابعة مغرقة الشارع الكبير في نهر من الأضواء.

وقلت :

ـ لم نعد قادرين على الجلوس في مقهى فندقنا الحبيب : فقد تبدّلت

الوجوه والجدران والمقاعد وأصبح ثمن القهوة مضاعفا خمس مرات أو أكثر. وأصبح ابن المدينة يشعر عندما يجلس هناك بالغربة، الجلسة - في الحقيقة - مريحة ومشهد البحر ممتع لا مثيل له في مكان آخر أبدا، لكنني كلّما تخيّلت ذلك النادل الطيّب تائها في الدروب بلا مأوى لا يعرف له مقرّ بعد ان انقبضت نفسي طويلا.

لقد أصبح النادل الجديد شابا متعلما يلبس بدلة أنيقة ويضع ربطة عنق فراشة ما إن يجلس المرء على أحد الكراسي الوثيرة حتى يهبّ إليه مسرعا منتظرا أن يقدم له أغلى المشروبات. ويقصده زميله النادل الثاني بعد دقائق طالبا منه أن يستهلك مشروبا آخر.

أما علاقتهما بالسيّاح فحدّث ولا حرج.

... طلقت آخر الأمر الفندق وما فيه، وأصبحت أتردّد على مقهى منزو قرب مقام الولي الصالح الذي ما زال قائما يحرس البحر وأهل المدينة والغرباء خاصة ببركاته وأجلس هناك وحيدا منتظرا أمرا أعلم أنه لن يأتي.

أتدري ماذا فعلتُ بعد أن انتهى حفل التدشين ؟... لقد اشتريت قارورة خمرة وقطعة جبن وقبضة زيتون. ووضعتُ كل ذلك في كيس وأخذت أتسكع إلى شاطىء المدينة حتى عثرت على فتاة متسكعة لما تختتم عقدين من العمر، حدَقت فيها مليَا فاستجابت لندائي، ورافقتني بدون تردد...

التفتَ إلى جليسي بينما كانت سيجارتي تحتضر سائلا:

- أتدري أين ذهبنا ؟

- ....

ابتسم لي ابتسامة استغراب واستفهام. نهض حيث شاهد اثنين من السيّاح شابّ وامرأة - لعلّهما ابنه وزوجه - قادمين نحوه قد أثقلتهما أكياس البضائع.

مدّ يده وصافحني بمودة بينما حمل الشاب والمرأة أكياسه.

همهم الرجل الغريب بكلمات أعجمية لم أتبيّن معناها ولا مقاصدها. من أيّ أرض الله قدم ؟

من بلد شقيق أم من إحدى دول أوروبا الشرقية ؟ هل فهم مقالي ؟ أسئلة عديدة ظلّت معلقة... وبعدُ أليست الحياة إلا مجموعة أسئلة ؟؟؟

نهضت بدوري واقفا.

ومضى كلّ منا في سبيل حاله...

سوسة - نوفمبر 1998

حيـــاة

عبد الستار العبروقي

حـــاء حـــواء

أهي الخمر مقرورة
تترقرق في شفتيها ؟
أم الورد نبضا.. جرى
يتأوّه في معصميها
ثلوج الشمال.. مواقد شوق
بأغصانها
والعبير لظى
كيف لا أتشظّى
ولا أقضم الشهد من شفتين
توهجّتا بيديَ
هديلا ... وحاء

يـــاء الليـــل

يدي ؟ أم خرافة جدّي
تقود اندفاعي وشدوي
يقولون : إن الغرائز
أصدق من أيّ رسم
نداء الحبيبة دربي
وضحكتها عندما تتأهب للبوْحَ
أفصح عندي، من الصبحِ
من رقصة البدوي
ومن كتبيَ
لن أنام، ولن أوقف الحفرَ
ما لم أجد بلدي
شجري تائه بحقول الزجاجِ
وموجي يطارده الليلُ
منذ اشتعال الصدى بالركام
أأنسى احتراقي بقبلتها، واعترافي؟
أأنسى الذي بدمي، وانعتاقي ؟
جدائلها لو أردتم تدكّ الحصونَ
وتبعثكم من جديد
ولكنكم خائفون مَن الورد
من قبلة الشمس، أو ربماَ
من خلايا الظلام التي بعثرت
خطوكمْ
لن أطيل اعتدائي وأسألني
قبل أن أتلاشى
أهذا الذي يتكور حولي.. أنا ؟
أم صدى ؟
أم تُرى سفر بثنايا الكلام؟ يقود
إلى حيث أسئلة البدءِ
يــاء الأدب ... ؟

ألـــــف آدم

من حفيف التراب
من الليل، من رغبة الماء في الاشتعالِ
أتى البرق نبضا
يؤجّج عطر الوجود وهمس الوترْ
إن تمطّى الزمان على كتفيه
خرائط مشحونة بالصراعَ
ولفّ الترائب سحر الأغانيَ
وحبّ السفر
فالدّروب التوت كالأفاعي
وموج التجدّد كلّسه الانطواء
ورتل التعب
لا العلوم أتت بالحلول
ولا كبّل الحرب خصْرَ الطّربْ
هل نواري الضّياعَ ؟
ونمشي بظلّ البوارج صمتًا
إلى حتفنا ؟
أم نكثّف شدو الطيور
وحبّ الأصابع للرسْم والنحت
كيما يعود إلى الأرض، نبض
الشجر ؟

تـــــاء التــــوت

ظلّها ورق التوت، يهمس للورد

أن ينشر العطر موجا بضلع السّحر
إن تثنت تواري البراكين في خصْرِها
أو تهادت نبيذا يضيء الدّروبَ
تعالى الصهيل غصونا وأجنحةً
تتهجّى تفاصيل تفاحتين من الشوقِ
في ثلجها
للطفولة فصل من اللهو بين

نتوءاتها والسّهول
وللخيل أيضا، إذا أجّجتها البذور
دروب إلى عشبها
لا الجراح تؤرّقها
لا النّباح ولا الانتحاب
توزّع دوما دوارقها رطبا وتدور
تدور... تدور... كأنثى العنبْ .

لغة الغربة
والغرابة والدهشة

إن الفخر في «كل الدروب تؤدي إلى نخلة» لـم يكن سوى الوليد الشرعي لاحساس الـشاعر بغربـتـه واغترابه الـذي لمسناه في صـدر هذه القراءة... وبالتالي لم يكن هذا «الفخر» لوجـه ذاته بقدر ما كان نابعا مـن مرارة الغربة وألم الاغتـراب بل نستطيـع أن نقول أن هذا «الفـخر» هو جزء لا يتـجزأ من الإحساس بالـغربة والاغتراب ـ معا ـ.. إنـه «فخر» مرير ـ إن صحّ التعـبير واستقام الوصف ـ.

يؤكـد كلّ ذلك أن شاعرنا ـ في غضـون «فخره المـرير» ـ هذا ـ يحـشد للتـعبير عـن جودة شعره كـلمات مثـل : «ضو ـ وهج ـ فوانيـس ـ قناديل ـ نجوم ـ أقمار...» لتتقابل ـ في المـقارنة ـ بـ «الظلمة ـ الليل ـ الغسق» بل إن الشاعـر كثيرا ما يوظـف قطبي الموت، إما لـلدلالة على النفي والغـربة ـ لما يخصه هو ـ أو للدلالة على التجارب «الشعريّة !!!» الفقيرة الضحلة القاحلة ـ لما يخص «الغربان» من الشعارير ـ.

يعبّر عن «فخره المـرير» ـ هذا ـ بلغة رقيقة شفافة حادّة، تـمتح غرابتها من بحر زاخر ممتدّ، قوامـه مكابدة أليمة ولكنّها لذيذة!! ووعي فني صادق عميق :

ـ أنا أنتمي للرّياح وللموج والعنفوان
وكلّ الذين على جثتي وقفوا
ينتمون إلى ليل والوحل والزّبد (ص 34)

ـ القناديل مطفأة
في دمي قمرٌ
تتناسل بدورٌ بلا عدد (ص 32)

«كل الدروب تؤدي إلى نخلة» في

للشاعر محمد علي الهاني (*)

قراءة : محمد المهدي بن نصير

ـ لماذا يموت العبير

وتبقى مع الشوك ـ في روضتي ـ

زهرة ذابلة (ص 37)

شفافية حادّة لذيذة حدّ اللذع !!.. ولغة غريبة موحية.. بل مانحة لنشوة القراءة حدّ السّكر !!.. ترغمك أن تبقى أسيرها المطيع، فتفرح عند فرح الشاعر، وتتألم عند ألمه... لغة منتقاة متفرّدة ومتميزة وأصيلة...

أصيلة لأن محمد علي الهاني يستوحي في ذكاء نادر لتراث العربي ليقدّمه في ثوب حديث... ويسبغ عليه صورته وصوته، فيبدو من «متاع» الشاعر الذاتي، رغم جذوره التراثية !!.

ففي «فخره» هذا يطالعنا ـ مثلا ـ :

... تأتي الأصداف المثقوبة شاحبة

تقفو أثر الحمّى... تستنشق رئحة الموت

ويظل البحّار العاشق في القمقم (ص 39).

ألا تحيل «الأصداف المثقوبة الشاحبة» على المتشاعرين الذين يشبه هذيانهم هذيان «المحموم» الذي لا يعي ما يقول؟!.. ومن يكون «البحار العاشق» غير شاعرنا المغترب المعرّب المقصي ؟!!.

واستحضر معي ـ الآن ـ وصف المتنبي ـ الأنف ـ لشعره بـ «الدرّ» وقارن «درّ» المتنبي بهذيان «الحمّى» الذي تتلفّظ به هذه «الأصداف المثقوبة

* نشرنا الجزء الأول من هذه الدراسة في عدد 36 ـ 37 من المسار (ص 124 ـ 144) ولم نتمكن من الحصول على الجزء الثاني في الابان. وها نحن ننشره في هذا العدد رغم التأخير.

الشاحبة» عند «بحارنا العاشق» (شاعرنا : محمد علي الهاني) !!!... لا بل أنظر إلى «محمومي» محمد علي الهاني ـ في هذيانهم» و «زعانف» المتنبي في قوله :

بأيّ لفظ تقول الشّعر زعنفة ... تجوز عندك لا عرب ولا عجم

أو أنظر إلى هذيان «محمومي» شاعرنا، وقارنه بهجاء ابن الرّومي لشعر البحتري، في قوله :

قبحا لأشياء يأتي البحتري بها ... من شعره الغثّ بعد الكدّ والتّعب
(...) رقي العقارب أو هذر البناة بما ... أضحوا على شغف الجدران في صخب

أصالةٌ وذكاء نادران في استيحاء التراث بوعي كامل عال عميق، لا يستنسخ هذا التراث بأسلوب آلي فج، بل يستفيد منه بوفاء الشاعر الشريف ذي الشخصية القوية المتميّزة التي لا يسلبها هذا التراث هويتها، ولا تشيح ـ هي ـ بوجهها عنه !!...

فظلا لبيت المتنبي أعلاه، تبدو في قول محمد علي الهاني ـ أيضا ـ :

فاذا سكت العندليبُ
تشبّه بالعندليب الغرابُ (ص 61)

لكنّ خيط الرّبط دقيق حتّى لا يكاد يبين !! .. وقل ذلك عندما تقرأ عند محمد علي الهاني :

نقوش تزخرف فزّاعة الطّير
عند التحام المسافات بالأزمنة (ص 19)

وتقرأ عند المتنبي :

أن تحسب الشّحم فيمن شحمه ورم ...

إنّه توجّه إلى الفرادة في التعبير الشعري، وإلى التجاوز الإبداعي للطريقة الموروثة في الأداء التي لا تلغي السابق وإنما تتجاوزه إبداعيا إلى درجة تنفي تهمة تقليده(2)... وكأن صاحب « كلّ الدّروب تؤدي إلى نخلة» يأخذ بتحذير أبي نواس في قوله :

إذا وصفت الشيء متّبعا ... لم تذل من زلل ومن وهم

4 ـ لغة الدهشة :

... وحقّا، فإن محمد علي الهاني «لم يصف الشيء متّبعا»، وسعى بخطى وئيدة وواثقة وبتوجّه سديد، طامحا إلى الفرادة والتميّز، يحفزه ذكاؤه النادر في استلهام التراث، ووعيه الحاد بإطاره الفنّي الإبداعي العربي

المعاصر... ومن ثمة كان عميقا في فهمه لإشكالية «الأصالة والمعاصرة»...

وآية ذلك أنّه يقدّم لنا مجموعة شعرية :

- حديثة في شكلها، بنغمة إيقاعيّة يأسرها الشعر الحر (أعني شعر التفعيلة(**) فتسبيها موسيقاه، ولا نلمح مطلقا بيتا شعريا واحدا ذا شطرين (صدر وعجز) ولا حتّى مضمّنا...!!.

- حديثة في مضامينها أو قل في طريقة إبداع هذه المضامين، بصور وإيحاءات تخرّب لغة «الوضوح» وتهدم لغة الواقع العادية بل وتنسفها نسفا.. - رغم صدق الأداء الفنّي - ...

يقدّم مجموعة شعرية هذه بعضُ مواصفاتها.. ثمّ نقرأ عنده وفاء نادرا لـ «بيت القصيد» في صدره وعجزه.. وفاء لم نره حتى عند أكثر الشعراء دعوة للقصيدة العمودية ولصوقا بالشكل الكلاسيكي للقصيدة العربية !!.

كيف ذلك ؟

يكتب :

قمر في الهزيع الأخير من الانشطار
يرفرف مرتبكا
يتأبط أغنيتين
ويراود في ساحل الفجر
بين السّنى والشّذا نجمتين (ص 62).

فما هذا «القمر» المنشطر لو لم يكن بيت الشعر في نصفيه؟... وما سرّ «إرتباكه» لو لم يكن باحثا عن اسلوب ساحر أخّاذ مربك؟... وما هاتان الأغنيتان لو لم تكونا مضموني شطريها وما هاتان النّجمتان إن لم تكونا قافية شطري البيت - إذا كان مصرّعا - ؟ !!!.

وشبيه بهذا ما نراه في «هلال الخميلة» ص 30 (مرّ معنا في الحديث غربة الشاعر واغترابه).

ولقد قاد فهم شاعرنا لاشكالية الأصالة والمعاصرة إلى استعمال أساليب بلاغيّة تراثية قديمة «يعجنها» مع نصّه، ويشذبها، فتستمرئها تجربته الشعرية فتغدو جزءا منها فلا نحسّ تقليدا أعمى ولا ترديدا ممجوجا ولا نقلا ببغائيا...

والأساليب التي أعنيها هي التضمين والاقتباس والعقد... التي تأتي عند محمد علي الهاني محكمة الصّياغة رشيقة الأداء حتّى ليكاد يطمس فيها جذرها القديم، وتعفو عنه الرّسوم !!.. تأتي هذه الأساليب مبهرة مدهشة في إطار حديث أخّاذ !!!.

... وهل ثمة أشهر من مثلي : «ألقمه حجرا» و «رجع بخفّي حنين» في التراث العربي ؟...

إقرأهما مضمّنين عند شاعرنا لترى ما أحدثاه من جمال وما أسبغاه من ألق وإصرار على تميّز الشاعر وفرادته !!!.

- يفجؤني قرصان تحت النّخل أغنّي
يلقمني حجرا، يسحبني من حبل دمي (ص 14)

- آه يا نخلة القلب
كيف الصعود
خذيني إليك
فتفاحة العمر ينهشها الانتظار
وللطين فاتحة للبكاء
وخاتمة البكاء
وخفًّا حنين (ص 68).

بل هي ثمة أشهر من المثل العالمي : « كلّ الدروب تؤدي إلى روما»... هذا المثل الذي يبدو جافيا بعيدا عن الشعرية... بل وحتّى عن النثر الفنّي !!. لكن هل هو كذلك عندما يقتبسه شاعرنا أو يعارضه في قوله :

سرّ بنا، فالمسافات مخضرّة
والمحطات تكتب أسماءها بالنّوارس
سر بنا يا دمي
أيّها العاشق المنتمي للنّخيل
كلّ الدّروب تودّي إلى نخلة (ص 67).

وهل ثمّة متأدّب لم يلتق بهذا البيت للأعشى الأكبر :

كناطح صخرة يوما ليوهنها فلم يضرها وأوهى قرنه الوعل

أنظر إلى وقع صدى البيت عندما يأتي عند شاعرنا في قوله :

لا تحلم بالقمة يا (دنكيشوت)
ففي سفحي كم أدمى قرنيه الوعل (ص 60)

بل أنّ الدهشة الحقّة تمتلك القارىء عندما يعمد محمد علي الهاني إلى لون من الوان العقد الحديث الذي يأتي رائعا حقًّا... بل لا أبالغ إذا قلت : إنه يسلب أو يخلب أو يأسر أو يسبي...

ولكن لكي نتبين ذلك، لا مندوحة لنا من إطلالة مختصرة وجيزة عن هويّة العقد كما يراه القدامى لنقارنه بما عند شاعرنا حتّى نرى روعة الأداء الفنّي في عقده الحديث...

فالقدامى عرّفوا العقد (3) بأن يعمد شاعر إلى نثر مشهور (قرآن - حديث - حكمة..) وينظمه شعرا، ويضربون على ذلك مثلا بأن أبا نواس سمع صبيًّا يقرأ : «يكاد البرق يخطف أبصارهم كلّما أضاء لهم مشوا فيه، وإذا أظلم عليهم قاموا»... فقال أبو نواس : في هذا تجيء صفة للخمر حسنة..

ثمّ أنشد :

وسيّارة ضلت على القصد بعدما ... تراد فهم حشد من الليل مظلم
فلاحت لهم منّا على البعد قهوة ... كأنّ سناها ضوء نار تضرّم
إذا ما حسوناها أناخوا مكانهم ... وإن مزجت حثّوا الرّكاب ويمّموا

وشاعرنا ـ بدوره ـ استفاد في عقده الحديث من القرآن، لكن مع تميّزه وإصراره الأكيد على نحت هويته الشعرية التي لم تطمسها هذه الاستفادة بل وشت بتشبّع الشاعر بفهمه العميق للأصالة والمعاصرة، وثبات تحكّمه في «ألجمة» أدواته التعبيرية... وهذه أمثلة مختلفة من مواطن مختلفة في مجموعته تؤكد ما أقول :

ـ ينبش جمر الأحزان غراب
....
....
يتلألأ بين القاتل والمقتول شذا (ص 13 ـ 14)
ـ قم بنا
ـ أيها العاشق المنتمي للظى قد تكلم في المهد عيسى
علام تداري هواك ؟ (ص 36)
ـ هذا دمي يتوشح بالأقحوان
يهزّ إليه بظلّي، فتشدو مرايا الورود (ص 54)
ـ قم بنا انتفضت جثّتي في الخراب
وهزّت إليها بجذع المرارة في الليل
كفّ السّنى السّابلة (ص 36)

إنّ أثر القرآن في هذه المقاطع واضح جليّ، ولا أرى داعيا ملحّا لإثبات النصوص في أصولها القرآنية... لكن... تبيّن ـ معي ـ كيف ابتعد الشّاعر عن هذه «الأصول» وجعلنا نقرأ شعرا حديثا رائع الأسلوب... حسن الأداء... منسجم الصّياغة... يصرّ على هويّة الشاعر المميّزة، رغم أنه لا يخفي أنه تأثث بالاعتماد على هذه الأصول القرآنية...!!.

... لا بل إنّ الدّهشة الحقّة.. تتملكنا عندما يتجاوز محمد علي الهاني مفهوم العقد كما يراه القدامى ويعمد إلى تأثيث عقده الحديث ناهلا من شعر قديم !! يكتب على صفحة 59 :

الفجر على قممي خضل، ثمل
وأنا نغم تعشوشب في شفتي القُبلُ
يا ثلج لهيبك منطفىء
والثلج بأوردتي شعل...

فإذا قرأنا أبياتا شهيرة لأبي نواس في هجاء أحد المغنين وقارناها

بمقطع محمـد علي الهاني أعلاه، تبيّنا مدى قدرة الأخيـر على الاستفادة من التراث بوعي عال عميق وفهم حقيـقي لإشكالية الأصالة والمعاصرة... يقول أبو نواس في أبياته تلك :

قل لـزهـيـر إذا حـدا وشـدا ... إقلـل أو أكـثـر فـأنـت مـهـذار
سخـنت من شدّة البـرودة حتـــ ... ـى صـرت عـندي كـأنـك النّار
لا يعـجب السّامعـون من صفـتي ... كـذلـك الـثـلـج بـارد حـار...

5 ـ استراحة تحت ظلّ العنوان

... و «الثّلج» يحاصـر نصوص «كلّ الدّروب تؤدي إلى نخلة» حـتّى ليكاد يقطع علـينا هذه «الدّروب»... بل إنّه يتـعاضد ويتكـاتف مع غمر «البـحر» : بأمواجه وزبده وأسماكه وزوارقه وأشرعـته ومجاذيفه وسواحله ونوارسه وأصدافه... حـتّى لنتساءل عن سـرّ هذه «النخلة» وعن كنـه منبتها العـجيب الغريب في هذه الأرضيّة» : الثلجيّة ـ البحريّة !!!.

وتفتّش عن أمكنة كتابة النصوص، فتجدها جميعها ـ إلاّ واحدا ـ قد كتبت في «توزر» بالجريـد : حيث لا ثلج ولا بحر... بل شمس لاهبـة وحرّ قائظ... و«سموم» و «قيلولة غبشاء» ... و «رياح سافية» في بيئة لافحة حارّة جافة.. عبّر عنها الشاعر الميداني بن صالح فأبدع حيث خاطب «نخلته» قائلا :

«كنت يا نخلة بالأمس، وهذه الساقيةْ
تسمعان الظّلم، آهات رفاق داميةْ
كلّما هبّ سموم...
بلهيب يحرق الأعصاب نارا حاميةْ
كلّما ثار مع القيلولة الغبشا عجاجٌ
وغيومٌ ، ورياح سافيةْ...
كنت والأخوة نأتيك فرارْ،
ننشد الظلّ، وفي الأفئدة الخرساء، براكين ونارْ..» (4).

وتعود إلى نصـوص «كلّ الدّروب تؤدي إلى نخلة» فتجـد ـ أيضا ـ «نارا ولهبـا وشظى ولظى وشـهبا وجـمرا...»، ولكن مـا إن تنعم النّـظر في هذه «النّار» ـ وما إليها ـ في هذه النصوص، حتّى تدرك أنّها «نار» بعيدة كلّ البعد عن هويّة النّار التي عناهـا الميداني بن صالح في نقله للبيـئة «الجريديّة» في طقسها اللاّفح الحار...

إنّها «نار خاصة» صنعها قاموس محـمد علي الهاني الشعري، ممعنًا في «لغة الغرابة»... جاعلا هذه «النار» ـ وما تبعها ـ تأخذ دلالات جديدة، لتتقابل ـ في المقارنة ـ مع دلالات جديدة، أخرى أعارها الشاعر للثلج وللبحر...

ومن هنا ينحسر عجبنا واستغرابنا عن «منبت» نخلة محمد علي الهاني :

ـ (...) يتوهّج بين النّخيل دمي
يتألّق بين النّخيل اخضراري
إذا انطفأ الحلم
يا نخلة القلب
غطّي حريقي بظلّك
غطّي بشمسك ثلجي
لأرحل منّي إليّ
وأرحل فيك
وأسعد ، أسعد بالرّحلتين (ص 70)

ـ (...) غادر البحر أمواجه
ومدّد فوق الرّمال المضيئة
يرنو إلى النّخل
يعلو... ويعلو
يسّاقط فوق النجوم نجوما
وفوق الربيع ربيعا... (ص 64)

وندرك أنّ «نخلتـه» ـ هذه ـ غير «نخلة» الـميداني بن صالح الـتي مضى يخاطبها بقوله :

«... إيه يا نخلة يا باسقة الطّلع
شموخا وعطا
أنت يا كنز احبّائي... رفاقي الفقرا
يا عريشا يحضنُ «القيال» و «الخماس» بالدفىء
إذا ما ارتعش الكون وغشّاه الشّتا...
(...) كنت يا نخلة عشّ الأصدقا
من سنا نارك، نستلهم أسرار البقا...» (5)

بل نعي أن «نخلة» مـحمد علي الهاني، فـي مجموعته هذه، لـيست سوى «نخلة خاصّــة» ـ بدورها ـ وهبها الشــاعر دلالة أخرى مرادفة في قـاموسه الشـعري «لـلفـراشـة» و «القـناديل» و «الوردة» و «الـزهرة» و «الخـميـلة» و«العشق» و «الحلم»... أو قل : مرادفة للقصيد ـ بخاصة ـ والشعر ـ بعامة

ومن هنا ـ أيضـا ـ ينحسر عجبـنا واستغرابنا عـن صورة سلبية مقـيتة بائسة يلبسها شاعر من «الجريد» لفصل الخريف : !!! .

من مثل قوله :

قال لي وبكى :
«الخريف يزور الخمائل... وا أسفا...»

قلت «آه...! »
تدثّر بحلمك ...
إنّ الخريف إذا شاهد الحلم في زهرة
فرّ مرتبكا واختفى» (ص 53).
[أو] : النّخلة تشدو...
الفرس الميّت
فوق العشب الدّمويّ
خـــريـــــف
وفراشات البرق
تدحرج نحو الحلم
شواظَ الشّهب (ص 29)
[أو] : نورس يحتسي حلمه في الدّجى
وردة البرق تكبر بين الرّعود
وهذا الخريف يحاصر نخلتنا بالنشيد (ص 54)

معدن للعقم ومصدر للغربة : هكذا كان الفصل الذّهبي للنخلة في مجموعة «كلّ الدّروب تؤدي إلى نخلة»...!!!.

... وبالرغم من أن هذا العنوان هو عنوان إحدى القصائد، ولكن محمد علي الهاني آثر سحبه على المجموعة الشعريّة بكاملها، وحسنا فعل.

فقصائده جميعها «أخذ بعضها برقاب بعض» .... ولقد تملكتني الحيـــرة - حقًا - في غضون تقسيم قراءتي إلى فصول ... ذلك أنّي وجدت تداخلا عجيبا بين أجزائها مردّه هذا التشابك في قصائد المجموعة...

نعم : كانت «كلّ الدروب تؤدي إلى نخلة» وكل النصوص تؤدي إلى قصيدة غريبة مذهلة مدهشة... وكل قصيدة تؤدي إلى لغة لذيذة، شفافة أنقى من البلور الناصع الصّافي تصرّ على تفرّد شاعرها وتميّزه ... وتصرّ - أيضا - على تجذره في أصالته، ووعيه لاستشراف مستقبله من خلال ماضيه وحاضره... رغم جراح خريف الغربة ودجى «الحصار» القاتل، وجراح النفي إلى الهامش التي أثخنته...

ولكن لم ينسحب... ولن ينسحب... وسيبقى يغزل نجم الأغاني :
أثخنتني الجراح وسال دمي في خريف البيادر
لم أنسحب
كنت أغزل نجم الأغاني
على ضفة الموت فوق فمي
والشّظايا تحاصرني، وتطاردني... (ص 35)

وللتّاريخ بعد ما يقول... (***)

دوز : ماي 1998

الهوامش :

*) كل الدروب تؤدي إلى نخلة (شعر) . محمد علي الـهاني (مع تقديم للشاذلي السّاكر) - 72 صفحة من الحجم المتوسط (5 ,15 صم x 14 صم). منشورات التبيين الجاحظية - سلسلة الابداع الأدبي ، الجزائر 1997 .

1) د. عبد الرحمان بن محمد القعود - في الإبداع والتلقي : الشعر خاصة - مجلة «عالم الفكر» - المجلد 25 - العدد 4 - ابريل يونيو 1997 - ص 178.
(مع التنويه والإشادة بالاستفادة الجليلة من هذا البحث القيّم الشامل)

2) مجلة عالم الفكر (السابق) - الكويت - ص 160

**) ما كنت لأفتح هذين القوسين لو لم أجد في البحث المشار اليه أعلاه على صفحة 165 ما يلي : «ورغم احتلال «القصيدة الحرة» (كما أفضل أن أسميها بدلا من (قصيدة النثر) الخالية من الإيقاع الخارجي موقعا في الإبداع الشعري».

3) د. عبده بدوي - تجليات الأصالة في الشعر الحديث - مجلة «عالم الفكر» - المجلد 21 - العدد 3 - يناير - فبراير - مارس 1992 - الكويت - ص 164 - وقاموا : (هنا) : مكثوا - أقاموا - والسيّارة : القافلة - والقهوة : الخمرة

4) الميداني بن صالح - من مذكّرات خمّاس (شعر) - نشر وتوزيع مؤسسات ع. بن عبد الله - تونس 1977 - ص 24.

5) نفسه ص 25

***) غنيّ عن الإشارة بأن هذه (القراءة) هي رؤية خاصّة لا تلزم - بالضرورة غيري (الكاتب).

- أهم المراجع -

أبو الطيب المتنبي (أحمد بن الحسين) - الديوان (ط 15) - دار صادر بيروت 1994.

عباس محمود العقاد - ابن الرومي : حياته وشعره - دار الكتاب العربي - بيروت 1968

أبو نواس (أبو علي الحسن بن هانىء) - الديوان - دار صادر - بيروت (د ت).

هجــرة الحــالــم

هشام المحمدي

نسافر
لا الرّيح طالعة
من يدينا
ولا القمح
قد
يتما
...وج
فوق العيون
نجزء هذا الدّم المتمايل
من همسة
لم
تنم
أو حصاة تخون
لنا
ليلنا
في ضجيج الوميض
وأحلامنا
في تراث الجنون
- أحــــبــــك
هل يصدق الحبّ
هل تستطيع الفراشة
حسّ المجوز
وهل ينبت البحر
فـــي
شفة امرأة لا تخون

* * *

نودع
هذا الدّم المتمايل
قد يبصر البحر

أخطاءنا
وقد يفهم البحر
أنّي
منذ عرفتك
أبحث
عن لغة
لــــم
تقلها شفاه
وعن صورة
لـــــــم
تنـــــــم
فوق لون مضى
سنــــــراه
وعن فكرة...
لم ترد
أبدا في كتاب...
إلـــــــــه .

***

.... نرتّب ما ينتهي كي تنام حصاة على رجفة أشرقت في الغياب نرى الرّيح قاتمة لا ترى تقبل الرّوح في فكرة أدبرت... ألق أفل ومضة لا تطلّ على المحو. صحو يشرّد بوح الأساطير صوف العبارات يوتكر البصمات... ضفاف الأنا يشعل الجسم ، موت هو الموت تمضي حصاة إلى رجفة أشرقت في الحصاة أقبل عينيّ لا الأبيض الآن يخضرّ لا الغيم يسكر هذا الخلاء البصير. لقاء يشمّ التعاويذ مئذنة تتشهّى بياض الدّعاء...، تهيس الرّؤى، نبصر الماء يدوي نسر الأذى فضّة الدوران، نرى الموت منفردا يصقل الرّوح طوبى لمن صدّ فحم الأنا واستوى طائشا فوق
لون مضى سنراه
أقمنا أمام الصّدى
أجهش الطّيف
لا تلجوا
ها هنا الرّيح ضاربة والحصر ثمل الهمسات
مضى
حطب
حالم
لينام وحيدا أمام الوراء

تماسفنا البدءُ صفراء زرقته قاحلا مقفرا يجرح اللّون لا الأزرق
الآن يصفرُّ لا الغيم يشكر هذا الخلاء البصير...
أشـار الذي يعرف الجسم
فوضاه
يجهلها
ها هي الأرض
لليتم ساجدة
منذ
أحلى بنفسجة
هـــا
هي الأرض
سابحة في يباب الأهازيج
أثمـــة
غير عابثة
أجّلت
بوحها
... ألق أفل
ومضة لا تطل
نجرّد
هذا الدّم المتمايل
من أفق أسر
يحتسي العتمات المضيئة
هنـا
قد تهـشمت الرّوح بيد لـذاكرة البيد مـقبرة تتصـابى أذى ماكر يتـحرّر من همسات الشّـعاع تحسّست أشياء خاشـعة وظلاما فتيًا نفذت إلـى حمإ مدبر مقبل يتسـلّى تملكني البوح عذراء حمّى المروج مـضت داخل اليم ذي لحظة تتشظى....
السناجق شاخصة والبخور كثير الصهيل قليل أضاء لها النّسل جسّت بيادر دهشته عادة الرّب...
قبل اصفرار البياض
أحبـــك
هل يكذب البحر
حين يغادر صوف ملامحنا
صدفة
فـــي
الخريف.

أسئلة الكتابة الناشئة

الكتابة الناشئة أم «شعر الشباب»

إن ما نعنيه بالكتابة الناشئة في مجال الشعر هو تقريبا ما تعوّدنا أن نسميه ـ خطأ ـ «شعر الشباب» وهي تسمية تطلق عادة على الانتاج المكتوب الذي يصدر عن الناشئين في مجال الشعر على وجه الخصوص.

والسبب في خطإ التسمية يعود إلى أن كلمة شعر تطلق في هذا السياق بالذات على انتاج هو في معظم الاحيان دون مرتبة النص الأدبي بل ان بعض النماذج من هذا الانتاج لا تعدو أن تكون صورة لبداية تشكل الوعي بوجود فن الشعر في حد ذاته.

وخطأ التسمية لا يعود الى استعمال كلمة شعر فى غير سياقها الملائم فحسب وإنما يعود إلى استعمال كلمة «شباب» في غير محلها أيضا. فالكلمة تستعمل عادة للدلالة على فترة تمتدّ عموما من سن العشرين إلى سن الخامسة والثلاثين وهي الفترة التي تمثل مرحلة من النضج الشعري ومن انضاج التجربة في حياة الكثيرين من كبار الشعراء. وهذا يعني أن ديوانا كـ ديوان «أغاني الحياة» لأبي القاسم الشابي ـ وقد كتبه قبل أن يبلغ الثلاثين من عمره ـ يمكن أن يحشر ضمن هذه التسمية.

وهو أمر لو حدث مع الشابي أو مع غيره من شعرائنا المعاصرين، والكثيرون منهم دون سن الخامسة والثلاثين، لكان فيه انتقاص لقدر هؤلاء الشعراء وغض من شأن نصوصهم، وذلك لأن كلمة الشباب لها في مثل هذه التسمية دور الوسيط فهي تصالح بشكل أو بأخر بين مفهوم الشعر بما هو فن من القول له خصائصه وشروطه وله أنواعه ومذاهبه التي لا تتسنى

في مجال الشعر

معرفتها والالمام بدقائقها لكل المتأدبين، وانتاج الناشئين في مجال الشعر وهو لا يعدو أن يكون، في الغالب، مجرّد محاولات لتحسس هذه الشروط والأنواع والمذاهب. بل إنّ كلمة الشباب إنما ترسل هنا لتنهض احترازا، واعيا أو لا واعيا، على نسبة هذه المحاولات إلى الشعر. ومن ثمّ لم يتسن لتسمية شعر الشباب أن تنهض بوظيفة المصلح لأنها لا تفتقر إلى الدقة فحسب وإنما هي في الغالب حمّالة لوجهين من المعاني يختلفان بحسب الموقف الذي يتخذه المتكلم من النصوص المعنية بالوصف.

وأما الموقف الأول فهو أقرب إلى معنى المجاملة منه إلى الوصف الدقيق وذلك لأنّ المتكلم إنّما يرسل التسمية للاشارة إلى بعض المحاولات التي يدرك جيّدا أنها نماذج فاشلة وأنّ نسبتها إلى الشعر لا تعدو أن تكون محاولة لتشجيع أصحابها والإبقاء على ما لمسه فيهم من حماس للأدب أملا في أنّ تفضي محاولاتهم إلى ما يمكن أن يكون أهلا لمعنى التسمية فعلا .

وأما الوجه الثاني فهو إلى الانتقاص أقرب وعلى الشكّ أدل لأنّه غالبا ما يرد في سياق حديث المحافظين من نقاد الشعر عمّا يكتبه شعراء الجيل الجديد من نصوص لا تخرج عن مفهوم الشعر بقدر ما تخرج عن تصوّر أولئك النقاد لوجوه الإبداع فيه. وفي كلا الحالتين يكون للتسمية دور التوسّط والتحوير فإمّا أن تجوز دخول نصوص رديئة إلى دائرة الشعر مع علمك المسبق بكونها منه براءً، أو أن تحوزإقصاء المحاولات التحديثية في مجال الإبداع الشعري من دائرة الشعر الجيّد نفسها إلى ما تكتبه الناشئة من محاولات.

ولذلك اخترنا أن نصرف نظرنا في هذه المداخلة إلى تسمية «الكتابة الناشئة» لما لمسناه فيها من نزوع إلى موضوعية في الإشارة إلى نصوص الناشئين لا تنكر فضل المحاولة ولاتحوّز استحسان الرّداءات.

قد تبدو العناية التي نوليها للمصطلح أو للتسمية التي تتعلق بالكتابة الناشئة في مجال الشعر مبالغا فيها في نظر الكثيرين من قراء الأدب والمشتغلين بقضاياه فقد تعود نقاد الأدب عموما والمهتمون منهم بالشعر على وجه الخصوص أن يحتفلوا من الأدب بنماذجه الراقية وآثاره الخالدة وأن يضبطوا لهذه الآثار مدارس تؤلف بينها وفقرات توضح تاريخ نشأتها وظروف إبداعها وخصصوا لذلك مجالا من دراسة الأدب أطلق عليه مصطلح تاريخ الأدب إلاّ أنهم قلما يعنون من الأدب عامة ومن الشعر بالتحديد بما يسميه بعض المنظرين الغربيين بالتاريخ الفردي للشعر(1). وهذا النوع من التاريخ لا يقل في مجال الشعر أهمية عن تاريخ الأدب لأنه يبحث في مراحل تكوّن الذائقة الشعرية عند الناشئين وهو أمر لا يقتصر على ظهور الحسّ الشعري عند الناشئة وانما يشمل كذلك مراحل التعلم والدربة على فنون القول الشعري بداية من رؤى الطفل مرورًا بأزمات المراهق وصولا إلى اختبار الشاب. وتكمن أهمية هذا المبحث في كونه يفضي إلى تفسير ما يسمى بالموهبة الشعرية والخصوصية التي تميز بعض إنتاج كبار الشعراء وجانبا هاما من صورهم الشعرية النادرة وتلك الصور التي تلح معظم الدراسات النظرية على أنها على صلة وثيقة بحضور الطفل والمراهق في مخيلة المبدع وهو ما يحتم علينا، أن نسعى فضلا عن تشجيعنا لكتابة الناشئة وبحثنا عن المواهب الكامنة في انتاجها، إلى التساؤل البناء عن النشأة الشعرية وعما يميّز كلّ مرحلة من مراحلها وعن العوائق التي تعترض الناشىء فيها وما إلى ذلك من الإشكاليات التي تساهم إن طرحت في تقويم أفضل لنصوص الناشئين وفهم أعمق وأدق لأزمات الإبداع الشعري في بلادنا.

مراحل الكتابة الشعرية الناشئة في تونس

يضبط المنظرون للتاريخ الفردي للممارسة الشعرية ثلاثة مراحل يفترض أن يمرّ بها الناشىء في مجال الشعر تبدأ الأولى بلّذة القصيدة وطفولة النصّ ويتدرّب الناشىء في الثانية على الكتابة ويبحث له عن نموذج يتبعه فيها ويكتمل في الثالثة تقليده ويتدرّج نحو النضج الفنّي. ولكن هذه المراحل النظرية لا تتحقق في واقع الممارسة الشعرية بصورتها النظرية التالية وانما تطرأ عليها تغيّرات تختلف أهميتها بحسب الظروف اللغوية والاجتماعية والثقافية المحيطة بكل شعب. ولذلك سنحاول فيما تبقى من هذه المداخلة النظر في ما تفترضه كل مرحلة من سمات نظرية مقاربين ذلك

بواقع الكتابة الناشئة في بلادنا.

1 ـ لذة القصيدة وطفولة النصّ

من أين يأتي الشاعر ؟ وكيف يتشكل وعـيه باللغة والعالم ؟ وكيف تتكون لديه تـلك القـدرة على صـياغة الـصّور من عـمق العـلاقة بيـن عالم الـحلم والذكـرى والانسان بكـل ما يحـمل من تاريخ فـردي يمتـزج فيـه الوراثي بالمكتسب(2) وعـالم اللغة والمفاهيم الـشعرية بكل ما يستـبطنه من تاريخ جمعي يلتقي فيه التقليد بالتجديد ويتواطأ في فضائه التراث والحداثة ؟

تؤكد الدراسات النظرية أنّ الشاعر يأتي من الطفـل إذ ليس من النـادر ـ على حد قول بلافال ـ أن يلتقي الشـاعر فرصته الأولى في المدرسة أو في محيطه الـضيّق حيث يستمع إلـى بعض القصائد فتـستهويه اللعبـة فيجرّب وتبدو قراءة الشعر أو الاستماع اليه أمرا هاما على بديهية الظاهرة فمعه تبدأ الذائقـة تكوّنها وبفـضله يتعرّف الـطفل إلى لذة القـصيدة ويكتـشف النصّ الشعـري ـ وهو في الثانية عـشرة ـ كما يكتـشف حكاية مثـيرة لتجد فـيها العاطفة شكلا مسرحـيا ويتبع فيها التمثيل والفعـل الظاهر انها دهشة الطفل إزاء اللّغة الشـعرية في أشكالها الغريبـة وفي تلوّنها الظاهر المـثير في هذه السنّ تبدأ الكتابة في شكل محاولات لا يسعـى الطفل فيها إلى التجديد بقدر ما يسعى إلـى التقليد العام لمـا علق بذاكرته من نصوص مجـرّدة عن أسماء أصحابها إذ هو أميل إلى تذكر النصّ منـه إلى تذكر اسم صاحبه ومذهبه بل إنّه يميل إلـى اختزال النص داخل ذاكرتـه في صدى الكلمات ورجع رنـينها دون كبير اهتمام بالمعنى والأفكار.

وليس التقـليد عند الطفل علـى نحو تقليد الكهـل والطفل لا يعتدّ بتـقنيات الكتابـة وأفانينها ولا يسـعى إلى نقد نفسـه وإصلاح أخطائه ولا ينتـبه إلى قواعـد العروض ولا يسـعى إلى اصطنـاعها حـتى وإن كان يعـرفها وإنـما قصاراه أن يأخذ من الكلمات ذلك الفرح الذي كان يأخذه قبل ذلك من الألوان والأحجام.

على أنّ الـطفل لا ينتـج في معظـم الأحيـان إلاّ بذرة شعـرية سرعـان ما يتـوقف نمـوّها مع سن الـمراهقـة. ولكن أين الـطفل التـونسي مـن كل هذا التنظيـر؟ وإلى أي حدّ ينطبـق عليه هذا البنـاء النظري لأولى مراحل الـنشأة الشعرية ؟

إنّ هذه البذرة الشعـرية التي يتحدّث عنها المنظرون تكـاد تكون منعدمة لدى أطفالنا والسـبب في ذلك لغوي بالأساس، إذ في هذه المـرحلة يبدأ لدى

الطفل التونسي الشعور باختلاف لغة التخاطب اليومي عن لغة الكتابة والدرس وهو أمر يفسد على الطفل ذلك الفرح الذي كان يمكن أن يأخذه من الكلمات بصفة تلقائية وذلك لأنّ العبث الطفولي بالكلمات والحروف يحتاج إلى حدّ أدنى من المعرفة بالمعجم وبأساليب القول المتعلقة باللغة المستعملة للكتابة وهو أمر لا يتوفر في الطفل التونسي الذي تظل اللغة العربية غريبة عنه في هذه السن رغم التشابه المعجمي الكبير بينها وبين لغة التخاطب أو ما يمكن أن نسميه لغة الأم. هذا فضلا عن كون الأطفال عندنا لا يعرفون من الشعر في هذه السن إلا بعض الأناشيد والمحفوظات التي لها دور الارشاد والتوجيه التربوي أكثر ممّا لها دور الامتاع وبعث اللّذة الشعرية في نفس الناشىء. أما مطالعاته فهي أقرب إلى فنون السرد ولذلك نرى محاولاته في مجال القصة أوفر عددا وأثرى من محاولاتهم في مجال الشعر، بل إنني أكاد أجزم أنّ الطفل التونسي وخاصة في المدن الكبرى(4) لا يكتشف لذة النصّ الشعري إلا في وقت لاحق أي مع بداية سن المراهقة أمّا قبل هذه السنّ فعلاقته بالشعر سطحية إلى أبعد الحدود.

ومع ذلك فإن هذه الفترة من حياة الانسان تظل غنية بالتصوّرات الموازية التي تنشأ لدى الطفل أثناء تعلمه اللغة وألفاظها وهي تصورات يمكن أن تثري طاقات الشاب في مجال الكتابة الشعرية فالإدراك في سنّ الطفولة يمرّ عبر الذاكرة المرئية وعبر الصور الحسية التي تغوص في مخيلة الطفل أشياء الواقع وأحاسيسه بل إنّ بعض دارسي الشعر يعقد صلة عميقة بين الموهبة الشعرية والمخزون الهائل الذي يتكون لدى الطفل أثناء تعلمه اللغة وألفاظها(5) فهل يعني هذا أن الطفل التونسي يضيع كثيرا من قدراته التصويرية لأنّه لا يدعمها بالممارسة المكتوبة؟ قد تكون هذه النتيجة مبالغا فيها إلاّ أنّ غياب الشعر من كتابات الأطفال عندنا له انعكاسات سيئة على منشإ الشعرية التي تكون عادة مع بداية المراهقة.

2 ـ تعلم القصيدة وأزمة النموذج

تشير بعض مصادر التنظير للشعر أن فترة المراهقة تمثل الانطلاقة الفعلية للمحاولات الشعرية الناشئة ففي هذه الفترة ينشد المراهق فيما يقرأ من النصوص الشعرية إلى مجموعة من الأغراض العامة كالحب والحرية والمصير والطبيعة ويتخذ التلذذ بالشكل.

في هذه المرحلة شكل الحلم الذي تتحقق فيه كلّ المشاعر والرغبات والرؤى المتناقضة في حياة المراهق الواقعية.

غير أن المراهق يقطع كل المحاولات الطفولية، وقد ينقطع عن الكتابة فترة قصيرة يستبطن خلالها بعض تقاليد التأليف الشعري ليعود بعد ذلك إلى الممارسة الشعرة برؤية أحرص على الأساليب الفنية المعروفة وأكثر تشبثا بالمبادىء المدرسية التي غالبا ما يأخذها عن مدرّسيه داخل المؤسسات التربوية وخارجها. ولكن إلى أي حدّ ينطبق هذا البناء النظري على الناشىء التونسي ؟

لا بدّ أن نشير أولا إلى أنّ القطيعة مع كتابة الطفل لا تحدث إلاّ في شكل انتقال من مجال السرد إلى مجل الشعر فالناشىء التونسي لا يبدأ الكتابة الشعرية في سنّ الطفولة وإنّما هو يبدؤها عادة في سنّ المراهقة أي بعد أن يكون قد اطلع على النصوص الشعرية القديمة في نطاق ما يدرس من برامج التعليم الثانوي وبعد أن تكون مبادىء العروض التي تلقّاها قبل ذلك، قد أشعرته بالاختلاف التقليدي الظاهر بين الشعر والنثر من حيث البنية الايقاعية فيبدأ محاولاته الأولى في الكتابة الشعرية تحت تأثير واقع المراهق المتعطّش إلى الحبّ في جميع وجوهه ولا غرابة أن يتصدّر الحب أغراض الكتابة عنده وأن تتخذ كتابته شكلا تلقائيا ينبع من تجاربه الذاتية ويتغذّى من رؤاه وأحلامه. ولا غرابة أيضا ألا يهتم الناشىء بقواعد اللّغة ومبادىء العروض ففي هذه المرحلة يختزل المراهق التونسي ما فاته في مرحلة الطفولة وينصبّ اهتمامه على التعبير عما بداخله من مشاعر حتّى وإن كان هذا التعبير مزيجا بين العامية والعربية أو بين الشعر والنثر. يقول أحد الناشئين مخاطبا حبيبته في كثير من التلقائية :

« عزيزتي
أقبلك أنت وأطفىء ناري منك
نعم أنت ولا أحد سواك
مهما طال بُعدك
أقبلك في أحلام الليل بعشرات المرّات
مهما بعدت لا تبتعدي لا من خيالي ولا من قلبي»

وما يمكن ملاحظته من خلال هذا النصّ هو أنّ الناشىء يتحرّر هنا من كل قيود اللغة بل إنه لا يعبأ بجهله إيّاها في سبيل أن يعبّر عما يختلج بداخله من مشاعر إنّه هنا يخلط دون وعي بين الشعر والنثر ويظن أنّ شعوره المكبوت في سطور يمكن أن يكون شعرا.

إلاّ أنّ هذا الموقف يظلّ في تجربة الكتابة عند المراهق ظرفيا ومرتبطا

بالمحاولات الاولى إذ غالبا ما يتجاوز الناشىء هذه المرحلة بسرعة إلى مرحلة ثانية يحاول فيها الالتزام ولو شكليا ببعض مبادىء الشعر فتجده يعتدّ بالقافية ويجهد نفسه في التزامها حتى وإن لم يلتزم غيرها من مبادىء العروض إلا أنّ نصوصه تفقد بعضا من تلقائيتها وخاصة إذا تغيّر الغرض من الحب إلى الوطن كما هو الشأن في هذه المحاولة لناشىء آخر .

« روعة أنت بلادي
جنة وسط الأسية (6)
حرّرتك أحلى الأيادي
وصانتك القلوب الوفيهْ
حرّة دوما بلادي
نجما في السماء قويهْ
قبلة لكل الرواد
مهما كان أصل الهويهْ
روعة فيك البوادي
كانت من اللّه هديهْ »

ويبدو من خلال هذا المثال أن مفهوم الشعر يقوم عند الناشئين في هذه المرحلة على القافية دون غيرها من خصائص الكتابة الشعرية وذلك لأنها تمثل بالنسبة اليهم الفرق الظاهر الوحيد بين الشعر والنثر ولذلك قلّما نجدهم يتخلّون على التقفية حتى وإن تبنّوا ضربا من الكتابة الحرة في مرحلة لاحقة.

والذي نستخلصه مما تقدم أن الناشىء في هذه المرحلة إنما يكتشف الشعر انطلاقا من الشعور والوجدان قبل أن يكتشفه بواسطة التعلم والدّربة ولذلك تأتي نصوصه تلقائية شفّافة تعكس بصدق ما يعانيه من أزمات حتّى وإن قلّ نصيبها من التخييل وعكست واقع الازدواجية اللغوية وتمزّق الناشىء بين لغة أم قاصرة على أداء ما يجيش بداخله من مشاعر ولغة ثانية لا يمتلك كل قواعدها وقصور اللغة الأولى لا يعود إلى خلوّها في الغالب من الاستعارات واتجاهها نحو التعبير المباشر فحسب وإنما يعود بالخصوص إلى ندرة النصوص الشعرية العامية في ذاكرة الناشىء القاطن في المدن خاصة وهو أمر يجعله يتجه إلى الكتابة بالعربية التي توفر له ذاكرة شعرية أوسع وذلك بحكم ما يدرسه في هذه السن من عيون الشعر العربي(7)إلاّ أن حداثة عهد الناشىء بهذه اللغة وهشاشة تكوينه العروضي

يجعلانه يكتب نصوصا يخلط معجمها بين العامية والعربية كما تخلط بنيتها الايقاعية والعروضية بين الشعر والنثر. واذا كانت الازدواجية اللغوية قابلة للاختفاء في مرحلة لاحقة بحكم تقدم الناشىء في السنّ وامتلاكه أساليب الكتابة العربية الفصحى تدريجيا، فإنّ ازدواجية الشعر والنثر تظل حاضرة عنده بل إنها قد تتعمق بحكم اطلاعه لاحقا على ما يدور في الساحة الثقافية من نقاش بين أنصار الشعر الموزون وأنصار قصيدة النثر وهو أمر لا يمكن أن ندرك خطورته إلاّ بالنظر في المرحلة الثالثة والأخيرة من مراحل النشأة الشعرية لدى الناشئين في بلادنا.

3) اكتمال التقليد وبداية النضج

تؤكد الدّراسات النظرية في مجال تطوّر الذائقة الشعرية أنّ الناشىء في سن ما بعد السابعة عشرة ينشدّ في النصوص الشعريّة التي يقرأها إلى الجوانب الشكلية عامة والسمات الموسيقية على وجه التحديد فيعجب من النصوص الشعرية بتناسق أصواتها وحسن اختيار الفاظها ورقة أوزانها أكثر من إعجابه بالغرض. وهو أمر يسم محاولاته الخاصة بضرب من التقليد والاتباع لكلّ ما يروقه في النصوص المخزونة في ذاكرته أو بالاحرى النصوص التي تسنى له الاطلاع عليها إلى حدود هذه المرحلة من تكوينه الشعري وهي نصوص يمكن تقسيمها إلى نوعين:

- نوع أول توفره للناشىء ثقافته المدرسية وهو يتكون من الشعر العربي القديم وبعض أشعار مدرسة الإحياء الشعري كحافظ ابراهيم وأحمد شوقي وبعض أشعار الرومنسيين مثل نعيمة وجبران والشابي ونوع ينتمي في الغالب إلى القصيدة التي تحترم العروض الخليلي من حيث وحدة الوزن ووحدة القافية وتوزع البيت إلى صدر وعجز.

- أما النوع الثاني فهو الذي يجده الناشىء فيما يقرأ من الجرائد والمجلات والدواوين الصادرة في تونس وخارجها وأغلب هذه النصوص من الشعر الحرّ أو من قصيدة النثر.

وهكذا يجد الناشىء نفسه إزاء مفهومين مختلفين للشعر أولهما ينهض على جمالية الوصف ويقوم على البيان ويسير بين النصوص وفق شروط مضبوطة تقنن المعنى وتضبط حدود الايقاع وفق مبادىء العروض. أما المفهوم الثاني فهو يخرج عن حدود المعنى المضبوط وتسعى النصوص المنتمية إليه إلى خلق عالم جديد يقوم على جمالية الحلم حيث تتخذ العلاقات بين الكلمات والأشياء أشكالا جديدة لا يدركها العقل ولا تحيط بها الذائقة

المحدودة بنواميسه وهي إلى ذلك كله متمرّدة جزئيا أو كليا على مبادىء العروض متجاوزة تعريف القدامى للشعر على أنه كلام موزون مقفّى.

وهكذا يطرح على الناشىء مشكل يصعب حلّه عليه فهو في مرحلة يحتاج فيها إلى التعبير عما يعتمل داخله من أسئلة وهو في حاجة إلى تقليد ما يراه جيّدا من النصوص والحال أن مقاييس الجودة تختلف بحسب اختلاف مفهوم الشعر وهو أمر يضعه أمام خيارين إمّا أن يقلد النصوص التقليدية وإمّا أن يقلد النصوص المعاصرة.

المقلدون التقليديون

يظهر التقليد عند الناشئين في شكل نصوص يسعى فيها أصحابها إلى احتذاء أساليب القدامى ويحافظون فيها على الصور القديمة والتشابيه المشهورة والألفاظ القديمة العربية أحيانا وهم في كل ذلك حريصون على إظهار معرفتهم بالشعر القديم وأوزانه ومعجمه لذلك كثيرا ما ترافق نصوص هؤلاء الشبان ملاحظات وهوامش لشرح لفظة صعبة أو لتحديد بحر القصيدة بل إنّ التقليد قد يتخذ عند بعض الناشئين صورة من التكامل يحاول صاحبها أن يتماهى مع الشعراء القدامى فلا يتردد في أن يصدّر نصه بمقدمة طللية شبيهة بمقدمات الشعراء القدامى في غرض المدح : يقول أحد الناشئين :

«ارفع جبينك صاب المحل في بلـــدي	ارفع جبينك أدرك شرفة الصمّـــــد
ارفع جبينك حلّق فوق سدفتهـــــم	ارفع جبينك هان الجرح في كبـــدي
كأنما ركبُ ليلى حينما صـــــعدوا	مروا على مهل مروا على جســـدي
مروا وما تركوا خيلا لتركـــــبها	ومروا وذابوا كموج البحر في الزبد
مروا وما تركوا ذكرى لتقضمهـــا	وأودعوك بلا متن ولا ســـــند »

لا شك أنّ هذا النصّ على غاية من الاتقان في التقليد حتى لتخال صاحبه من شعراء القرن الأوّل لولا هذا التكرار والترديد الذي قلما نجد له مثيلا في الشعر القديم ولا أخاله إلا وجها مسهّلا على مواصلة الصورة وتطويل النفس لدى هذا الناشىء الذي لم يمتلك بعد القدرة على تنويع الأساليب والملاءمة بين الغيبة والخطاب وبين الخبر والإنشاء بحيث يتجنب هذا التكرار الممجوج في النصوص القديمة.

والذي تجدر الإشارة اليه هنا هو أن التقليد في هذا النص ليس ظاهرة سلبية بل إنها على العكس من ذلك ضرورية لأنها تكشف للناشىء النصّ القديم ممارسة لا قراءة ومن شأن ذلك أن يمكنه من الشعور العميق بما

للكتابة الموزونة من طاقات تعبيرية كما يمكنه في نفس الوقت من التفطن إلى مواطن قصورها ومحدودية رؤيتها.

إن عملية التقليد هنا شبيهة إلى حدّ بعيد بما يسميه المسرحيون بلحظة التقمص أي تلك اللحظة التي يلبس فيها الممثل الشخصية التي يؤديها فينفذ إلى كل خفاياها ويدرك مواطن قوتها وضعفها وعندها فقط يتسنى له أن يرتجل مواقف فيبدع إضافات تخرج عمّا هو موجود في النصّ المرسوم مسبقا ولكنها لا تخرج عن روح الشخصية ولا تتناقض مع خصائصها العميقة. وكذلك الناشىء يتطور التقليد عنده حتى تصبح اللغة والصنعة الشعرية القديمة لبوسا يلتصق بذاته وعندها يمكن له أن يبدع خارج ما هو مرسوم في القوانين والقواعد وأن يجدد أساليب القول وإيقاعات اللغة دون أن يشعر القارىء بقطيعة مطلقة، مع الذائقة القديمة وهو ما يتجلّى بوضوح لدى شاعر مثل جمال الصليعي وخاصة في قصيدته المطولة «وادي النمل» (8). وفي مثل هذه الحالة يخرج الشاعر من طور التقليد إلى طور الابداع الحق. غير أن هذه المرحلة لا تتحقق مع كل الناشئين فاغلب هؤلاء يتوقف عند مجرّد التقليد فيختزل الإبداع دون أن يشعر في استعادة الذاكرة بحذافيرها وعندها يقل نصيبه من الإبداع وتبدو نصوصه غير متزامنة مع عصرها وقد يؤول أمره إلى التهميش أو إلى الانقطاع الكلي عن الكتابة.

وإذا علمنا أنّ الناشئين الذين يبلغون هذه الدرجة المتقدمة من التقليد قلّة أدركنا مدى ندرة الشعراء القادرين على الإبداع داخل الذائقة الشعرية الخاصة باللغة العربية ذاتها.

«فالتقليد مهما كان نوعه لا يخلو من إضافة لأنه لا يوجد تقليد تام وإنّما قيمته في كونه يساعد ويوجه. ثم إن الحرص على الأصالة التامة ليس سوى حرص على الانحطاط الأدبي فهو وليد الضعف، ضعف من لم يستطع الافلات من قبضة الماضي»(9) لذلك لا يرى الابداع خارج مخالفة التراث ومعارضته والسير في طريق معاكسة له حتى وإنّ أنشأ نصوصاتجريبية يصرح الذوق السليم برداءتها ويشهد التاريخ بهجانتها وهو ما حدث لكثير من النصوص التي كتبها شعراء ما يسمى بحركة الطليعة الأدبية في تونس في أواخر الستينات وأوائل السبعينات(10).

المقلدون الحداثيون

من الناشئين من يطّلع في هذه المرحلة الثالثة من تطوره الشعري على حركة الشعر الحديث ويطلع على بعض آراء رواده في التجديد والخروج عن

عمود الشعـر والبحث عن الصور الشعرية خارج إطار الـذاكرة واطلاقها من قيد الوزن والقافيـة والبحث لها عن موسيقى تلائم الحيـاة العصرية، فيطلع على البيانات الشعرية التي أصدرها بعض الشعراء المعاصرين مثل أدونيس ويوسف الخال ومحمد بنيس وغيرهم(11) فيتأثر بما فيها من مواقف وآراء تستـمد عمقـها من فهـم دقيق للحـداثة الغربية ومـوقف محدّد مـن التراث الشعري العربي. وهكذا يقرأ الناشىء تحت تأثير ما يقرأ من تلك الكتابات مع عمود الشعر دون أن تـكون له معرفة واضحة بالمصطـلح ويتبرأ من الوزن والقافـية ويتجـرّد للدفاع عن الحـداثة الشعرية الـتي يراها خارج المـغايرة المطلقة للتراث لذلك لا يكتب القصيـدة الموزونة وانما يختار الشعر الحرّ أو قصيدة النثر وقد لا يفرّق بين هذين الـنوعين وقد يجمع بينهم في نص واحد على سبيل الجهل بالفارق بينهما أو عـلى سبيل الخرق لقوانين الجنس ايمانا بمفـهوم الكتابة الـمطلقة، وربمـا تمادى في التقـليد إلى حدود إصـداربيان للحداثة يشبه إلى حد بعيد أفكار بعض الرواد الحداثيين(12).

ولا شك أن هذا النوع من التقليد له ايجابيـاته على نصوص الناشئين فهو يفتح هـذه النصوص على الخيـال المطلق وعلى العـلاقات الاستعاريـة غير المحـدودة بالعقل والـبيان وهو أمـر يمكن أن نلاحظـه بدقة في هذا المـثال للشاعر أحمد السلطاني:

أمرّ على الجرس الغامض
في سقف يديك الباردتين
أرى الأرض أقواس المجيء إلى سفحك الدائري
وعالية فوق الصراخ أراك
أرى خشخاشك قصب الدّنيا
أرى عطرك المرشوش على رمل البداية
منقوشا في قرى تقوّست عبادات شموسها
أراك مغمضة الباقتين
أصواتك تدني فجر بعيد
وأعضاؤك الماء يمضي

إنّ هذا النـصّ يبيّن بـدقة كـيف يمكن لـلناشىء أن يبـدع عبـر استـعادة النمـوذج الحداثي خارج دائـرة البيان وعلاقـاته المنطقـية إلا أنّ الكثـير من الناشئين يطلق العنان للعلاقات الغربيـة والاستعارات المستجدّة حتى يمحو الخيط الرابط بين صوره وتصبح الجملة الشـعرية عنده جملة عبثية لا معنى

لها فـي ذاتها ولا علاقـة لها ببقـية الجـمل فاذا النصّ مـجموعة مـن الصور المـتناثرة التي لا تـحكمهـا رؤية واحدة وهي مـمارسـة نجـدها خاصـة عند السرياليين وخاصة عند أب السريالية الأوروبية أ. بروتون الذي يعترف «أن الـصـورة الأقـوى عـنـده هي الـصـورة الـتـي تقـدم أعلـى درجـة مـن الاعتـباطـية(13). وقـد نوقش هذا الرأي فـي أوروبا وأظهـر جون كـوهين بطلانه مؤكدا أنّ الشعر هو خطاب يهـدم لكي يبني ويغمض لكي يوصل إلى وضوح من نوع جديد (14) ومـع ذلك يصرّ العديد من الناشـئين عندنا على كتابة نصوص عبثـية مفككة يكون مصيرها القطيعـة مع القارىء والتهميش لحركة الابداع.

ومن مـشاكل هذه النـصوص غيـاب الايقاع فـيها وهو غـياب لا يفـسّره انصرافهم عن الـوزن والقافية التقليـديين وإنما يفسّره عجـزهم على ايجاد بديل للايقاع القديم ومع ذلك يصرّون على الرفض المطلق لمبدأ الكتابة وفق الوزن وهو رفض لا نفـسّره الا بعجز هؤلاء الناشـئين عن استيعـاب القديم وتجاوزه. ولذلك تظل محاولاتهم مجـرّد صدى للتجارب الحديثة الرائدة ولا ترقى إلـى مسـتوى التـجاوز الـبناء الذي يـقوم علـى وعي عميـق بحـدود الممارسة الشعرية التقليدية وهو يرفض «عمود الشعر» دون أن يدرك معنى المصطلح بدقة ويكتب القصـيـدة المتمردة على الوزن دون أو يدرك بالضبط خصائص الوزن العربي وعلاقته بالنظام الـصوتي للغة العربية بل إنه يجهل علاقة الاوزان بايقاعات المـوسيقى العربية وسيستمـر هذا الجهل بمثل هذه القضايا سائدا ما لم تؤلف دراسات جادة في هذا المجال بالذات.

إنّ ما يدعو إلى القلق فـي محاولات هؤلاء الناشئين هو اعتقـاد أصحابها أنهم يبدعـون وفق رؤية واضحة للتـراث والحال أنها عالـة في كل ذلك على رؤى أدونيس وغيره من شعراء الحداثة وهي رؤى علـى عمقها قابلة للنقاش والتطوير بل وحـتى للدحض والتجـاوز. إن الناشىء إذ يستعـيد هذه الرؤى إلى الابداع والحداثة والتراث يحكم على نصوصه بالتقليد الأبدي لأنه سيظل دائما مسـتطيعا بغيـره يتحسس طريقه إلى الـتجديد بعيون الآخـرين وينقد تراثه بلا معرفة واضحة ولا دراية دقيقة.

* * *

وخلاصة القـول إنّ شعر الناشئين قي بـلادنا يغلب عليه التقلـيد والتوتر وهو أمر ايجابي لأنّ التقليد أولى درجـات الصناعة. إلاّ ان ما يدعو إلى القلق هو ما نلاحظه لدى الناشئين من نزوع إلى الـتعصب إلى التراث أو عليه حينا

ونزوع إلى التعصب إلى الحداثة أو عليها أحيانا أخرى وفي كلا الحالتين إضرار بمستقبل الشعر والابداع إذ لا دراسة للتراث إلا إذا كانت غايتها الفهم الجيّد لقضايا الراهن الشعري ولا وجود لحداثة تقطع مع التراث قطعا مطلقا ولا يؤسسه فهم دقيق لقضايا الشعر القديم.

إننا اليوم أحوج من أي وقت مضى إلى الاقرار بحق كل ناشىء في أن يقلد ما يروقه من النصوص شرط أن يكون هذا التقليد حافزا على معرفة عميقة بأصوله الشعرية ودافعا إلى تكوين شخصية إبداعية تتجاوز الماضي إذ تستوعبه وتتجاوز الحاضر إذ تنقد وتصنع المستقبل إذ تتنبأ به رؤى وأفكار جديدة متجذّرة في عمق تراثها.

الهوامش :

1) انظر مقال بلافال (Y. Belaval) Poésie في دائرة المعارف الكونية (encyclopedia Universalis) المجلد 18 ص 513

2) يؤكد بلفال أن الانسان في حالات التعب والسكر والحمّى والحلم يكون أقرب ما يكون من تلقائية الابداع. ولكن هذه التلقائية الإبداعية لا تكتسب حقا إلا بالثقافة ولكن دون أن يعني هذا أنّ الثقافة كافية للابداع وإنما تقيم الدليل على الموهبة والعبقرية وقدرة المرىء على أن يستعيد في حالة من القوة ما يأخذه الحلم من ضعف النوم . نفس المقال والصفحة .

3) نفس المقال ونفس الصفحة.

4) أنظر نفس المقال ص 514.

5) أخذنا هذا المقال من أرشيف برنامج إذاعي كان كاتب هذه السطور يعده لإذاعة الشباب بعنوان «على مشارف الإبداع» وقد استمر بثه من نوفمبر 1995 إلى جوان 1997 وعن هذا الارشيف أخذنا كل الأمثلة التي سترد في هذه المداخلة. وتجدر الإشارة إلى أننا أبقينا على نصّ الناشىء على حال من الخطإ اللغوي حتى نتبيّن مشاكل الكتابة عند الناشئة في هذه السن.

6) يستعمل الناشىء كلمة «أسية» هنا بمعنى الاسى أو بمعنى القسوة وهي كلمة عامية مصرية متسربة إلى لغة المراهق من لغة المسلسلات والأشرطة السنمائية المصرية وربما أيضا من بعض الأغاني التي تعتمد اللهجة المصرية.

7) يمكن أن نضيف إلى هذا السبب سببا آخر يتعلق بالتربية العائلية التي تجعل بعض المواضيع المتعلقة بالحب والجنس والعلاقات بين الجنسين من المواضيع المحرّمة ولذلك تكون الكتابة فيها باللغة العربية خروجا من مجال المحضور اللغوي وتحرّرا من الحرج النفسي الذي تمثله هذه الاغراض.

8) صدرت هذه القصيدة في كتيّب مستقل قدم له الاستاذ كمال عمران. وصدر بتونس عن الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، 1998.

9) أنظر بلافال في مقاله المذكور حول الشعر في دائرة المعارف الكونية، وقد عرّبناه بتصرّف ص 513 من المجلد 18.

10) أنظر كتاب الطاهر الهمامي : حركة الطليعة الادبية في تونس 1968 ـ 1972، تونس، كلية الآداب ـ منوبة ، دار سحر 1994.

11) أنظر كتاب «البيانات». تقديم محمد لطفي اليوسفي، تونس، دار سراس للنشر، 1995.

12) أنظر بيان نصر سامي الذي صدّر بها مجموعتيه «ذاكرة لاتساع اللغات» و «أنهار لاعالي الضوء».

13) J. Cohen : Structure du langage poetique Flammarion 1991, pp. 191 - 192

14) نفس المرجع، ص 192.

عبد الله القويري
سيرة الباحث عن الوطن

أحمد الفيتوري (ليبيا)

يقدم عبد الله القويري الكاتب والمفكر الليبي في سيرته الذاتية (الوقدات) خلاصة عصية للمعنى، للبحث عن معنى، للبحث عن هوية حيث تكون الهوية مرتبطة ارتباطا وثيقا بعملية انتاج معنى، ويقدم خلاصة لاغتراب له علاقة بالعجز أو بفقدان المعنى ويقول في رحلة الاقتراب / الاغتراب التي تجاوزت النصف قرن من العمل الإبداعي يقول في الوقدات: (ساعود... ليس هناك ما يدعو للانتظار. لم تكن اندفاعة، بل تصميم انتظر وقته، وكنت أظن انني هناك أستطيع أن أقدم لوطني كثيرا، وكان المجال الذي اخترته وهو الكتابة فعالا. كان للكلمة معنى، فلم تكن تخرج الا وبها شيء من روح صاحبها.

فما كان أشد استحقاقي للعطف إذ انني كنت مخدوعا. فالكلمة كالشجرة تريد ترابها وجوها. إذ هي ليست غماما أو هياما، بل هي عروق ودم وعناء، وبدون ذلك فليس لما يسود الصفحات من معنى).

إرادة المعنـــــى

وبذا كانت الكلمة عنده هي إرادة المعنى باعتبارها أقوى دا فع في حياة الانسان ومن خلال هذا قام بدراسة هامة هي (معنى الكيان ـ محاولة لفهم الواقع الليبي) حيث انها بحث في شكل الكيان وتصور نظري وتحليل لهذا المشكل الذي صار إسمه على الخارطة منذ بداية القرن العشرين: ليبيا، في جرأة وتعمق العالم الباحث والأديب الفنان الشفاف، أما سيرته الذاتية (الوقدات) فهي التجسيد الدرامي لهذا المشكل، فالسيرة تجسيد لمشكل الهوية، الهوية المفهوم الاجتماعي النفسي الذي يشير إلى كيفية إدراك الشعب ما لذاته وكيفية تمايزه عن الآخرين.

ان (الوقدات) تجسد جدل العلاقة بين الكيان الوطني ومفهوم الأمة وتجسد هذا الاشكال، فهي معاناة المهجر كاغتراب، الاغتراب الذي يشف

عن نفسانية البدوي الذي لا مستقر له. و(الوقدات) كتاب مقارنة : «ما بين الطمى والصخور، وما أبعد خضرة الطين عن خضرة الصخور. هناك كانوا يسيرون والعادة تأخذهم وانبساط الوادي يجعل تلك النفوس مبسوطة، فلا معاناة ولا غضون للجباه الا غضون السنين، أما هنا، فعالعناء هو الحياة، وغضون الجباه هي غضون معاركة العالم والوقوع في طريق صراعه».

الوطـــن مجـــردا

يبدو لأي مطلع أو باحث أن الوطن هو الشغل والمشكل عند عبد اللّه القويري المفكر الذي اشتغل على هذا المشكل بكل الوسائل الفكرية والأساليب الفنية، غير أن هذا الاعتناء في حده الأقصى انصب على المفهوم، مفهوم الوطن مما حدا به الى الانشغال بالمفهوم عن الوطن نفسه، فصار وطنه مجردا، فكرة أو ومضة.

وإذا كان في البدء الكلمة أو اللغة كما عند الفلاسفة المثاليين الالمان وعلى الأخص فيخته، فان عند عبد اللّه القويري الذي استمد أهم مفاهيمه من الفلسفات المثالية والمذاهب الرومانتيكية، كان الوطن في البدء، فالوطن هو الكلمة الاولى، الحق المتعالي أو الهوية التي تمنح مرة وإلى الأبد وهذه المنحة الغامضة هي منحة كينونة، والقويري يعمل الفكر من أجل اعادة اكتشاف هذه الكينونة في كونها الأول، فالوطن عنده وطن بالقوة لا بالفعل أما الفعل فهو أن نكتشف الوطن وبالأصح أن نعيد اكتشافه، فالوطن هوية مطلقة وثابتة والبحث المضني للقويري منصب على هذا المنطلق والبحث عن المنطلق ينبع من سوء إدراك لواقع متغيّر. ولسوء الإدراك هذا صار وطن عبد اللّه القويري كامنا كالغريزة حوافزه في النفس نحس به وندركه ونعيه وتساعد عوامل عدة على إثارة هذه الغريزة أو كمدها مثل التربية المتبقية من المرقد الأول. ما قبل التواجد، أو ما تبقى منذ كان الجد ـ الجد الأول الأجداد الأسلاف الذين ننام على حجر قبورهم لنستمد الرؤيا/الرؤية، وهذا الوطن المورث لا يمكن الخروج عنه لأنه كامن فينا حتى وان كنا لا ندركه «في اعتقادي ان الشعور بالوطن دائم دوام الاجتماع الانساني، بل هو شعور غريزي نجده عند كائنات أخرى، لا تمتلك الوجدان الانساني، وليست لديها روح الاجتماع الانسانية، ولكن لديها ما غرس في تكوينها وحركتها وهجرتها، ثم عودتها إلى أوطانها».

شخصيـــة عطيـــل

هكذا يقرأ عبد اللّه القويري ويحلل شخصية عطيل في مسرحية وليام

شكسبير، فعطيل عنده لم يقتل بدوافع الغيرة بل ما قتل عطيل هو وطنه الذي يرفضه الآخرون، إن ياجو وأهل البندقية رأوا دائما في عطيل، عطيل المغربي وان كان الفارس الرجل القوي صاحب المنصب الكبير المهاب في البندقية. لقد قتل عطيل ديدمونة ليس بدافع الغيرة ولكن لان ديدمونة المرأة/المرأة المصقولة التي تكشف وتظهر بجلاء مغربية عطيل/غربة عطيل، وهذا الاغتراب هو القاتل هو أداة غريزة الوطن العمياء، هذه الغريزة القدر الذي طارد عطيل دائما حتى قتل نفسه.

يقول عطيل: «وقولوا أيضا إنني ذات مرة في حلب، حيث هوى تركي شرير معمم على بندقي بالضرب وأهان الدولة امسكت بالكلب من عنقه وضربته ـ هكذا (يطعن نفسه). ويعلق عبد الله القويري: «انه يعود فلا يجد غير صنو، التركي ظالما مظلوما، مثله كان، ومثله يعود فلا يجد غير نفسه يعاقبها على نسيانها للجذور، وعلى توهمها لوطن ليس وطنه».

شخصية أوديب

هكذا يقرأ أو يحلل شخصية أوديب، حيث يرى ان الذي قتل أوديب ـ أيضا ـ هو الغريزة العمياء للوطن التي تسمل عينيه: بصيرته وبصره.

إن ما حدث لأوديب كان لا بد أن يحدث وكما يحدث للسمكة التي تخرج من بحرها، إن عماء أوديب عن وطنه الحقيقي هو ما أعماه، فأوديب الذي غادر وطنه غصبا وهو طفل لم يكتشف هذا الوطن عند عودته اليه كبطل واغترابه عن الوطن كطفل استمر عند أوديب حتى صار البطل المغترب الذي لا يرى وطنه الا بالعمى.

وفي إشارة هامة أكد عبد الله القويري أكثر من مرة على انه عاش في (غيتو) نفسي منذ طفولته الاولى أثناء مهجره وهو يقول: «الغطاء الذي كنت أبحث عندما كنت عريانا بلا وطن كانت كلمة (مغربي) تدكني وتبعدني عمن حولي وعن الواقع الذي كنت أحاول غرس اقدامي فيه هم يقولونها بلا حساب وأنا كل مرة اتلقاها من أفواههم، أحسب حسابا لوقعها، فهي مريرة إذتبعدني وتضعني في ركن قصي وتضع حولي أسرارا ذلك أني غريب».

فهل هذه الاشارة الأولى تكفي لتفسير رؤية عبد الله القويري للمحيط الاجتماعي الثقافي النفسي الذي عاش فيه أثناء التكوين الأول معزولا أم ان هذه الاشارة ستكون الغيتو النفسي غيتو التكوين الذي يعيشه والذي سيصبغ رؤيته والتي ستكون الدافع لاغترابه عند عودته للأرض الأولى، أرض الميعاد! ؟

يقول عبد الله القويري: «ليس الوطن هو وليد الطبقة البرجوازية، كما

حدث في اوروبا، فالوطن في العالم الثالث، هو نتيجة وعي التراث».

ويقول عند عودته إلى أرض الأجداد التراث : «هل شأشعر بالاطمئنان في هذا اللانهائي المهول؟».

بهذا الشك وعدم الاطمئنان وبهذا اليقين الكامن في التوصيف : اللانهائي المهول تبدأ رحلة الاقتراب/الاغتراب، إن عبد اللّه القويري لم يعد إلى أرض أو وطن بل عاد في صيغة السؤال، الباحث عن إجابة، الباحث عن فكرة أو ومضة من أثر شرارة قدحت في ذهنه حين لم يتمكن من مهجره أو يمد جذوره.

لم يكن في المهجر الذي استعصى عليه فردا في جماعة بل الفرد المفرد وبهذه الصيغة بدا الباحث عن الوطن. أي وطن الذي بحث عنه عبد اللّه القويري ؟.

التذهـــن والـذهـــان

حين نراجع أعمال عبد اللّه القويري الإبداعية ستلاحظ حالة التذهن والذهان عند شخوصه، التذهن حيث التجريد للشخوص من لحمتها الاجتماعية وتحويلها إلى رموز ميته وأفكار والذهان هذه العصابية التي تعايشها وتسكن هذه الشخوص التي هي أفكار مطلقة مجردة وقد لاحظ الناقد الاستاذ يوسف القويري ذلك عن شخوص مسرحية (المعاناة من أجل شيء).

الوطـــن مفـــــارق

إن عبد اللّه القويري كان يؤصل مشكل الوطن في إطار المطلق الثابت ولا يفسر الهوية في إطار عالم متغير، ان مفهوم الوطن عنده مفارق، وكان من العسير المحافظة على «الهوية في عالم متغير تغيرا سريعا، لأن وقائعه متغيرة، وفي هذه الحالة فان الهوية تصبح غامضة وغير محددة»، لهذا بدا وطن عبد اللّه القويري يزداد غموضا وتعاليا حتى جنح إلى وطن صوفي لا ملامح له في نهاية رحلة الاقتراب.

وقد كان هذا الغموض غير الشفاف وراء هذا العمل الفكري والإبداعي مما جعل الكثير من قصص عبد اللّه القويري عبارة عن أقنعة حادة لأفكار مجردة، وجعل عمله المسرحي حواريات فلسفية مثالية حول الكلمة، وجعل عبد اللّه القويري لا يهتم في كتاباته النقدية بما يكتب في ليبيا بل اهتم أكثر بالكتابات الابداعية في تونس والمغرب وانتقل في نهاية الستينات ليعيش في تونس معللا ذلك بما واجهه من رفض وقذف، وبهذا ظهرت ليبيا معبرا في تحليله (معنى الكيان).

يقول يوسف القويري في رسالة احتواها كتابه الهام (الكلمات التي تقاتل) وأظن ان هذه الرسالة موجهة إلى عبد الله القويري : «المشاعر التي كنا نتكاشفها خلال سنوات حول صورة الحياة الاجتماعية ومحتواها قد خلقت في أذهاننا ونفوسنا بناء فكريا وعاطفيا منفصلا عن الواقع ومعاديا له وأصبح هذا البناء من القوة بحيث صار حاجبا لكل أمل في الارتباط بالحياة الاجتماعية وبحيث صار قادرا على توليد عواطف سلبية تجاه الواقع وتجاه حركته التي لا تنقطع».

هكذا استنتج ولخص يوسف القويري الذي جمعه مع عبد الله القويري نفس الظرف الموضوعي، دوافع وأسباب ان عبد الله القويري مات وهو يبحث عن الوطن، أي مات دون وطن.

والسؤال هل هنالك وطن لم يجده عبد الله القويري ولكن بالامكان أن نجده أو أن نوجده ؟

مقتطفـــــــات

من السيرة الذاتية (الوقدات) للكاتب عبد الله القويري

* عندما كنت في الصغر كانت أمي تمسح رأسي بزيت الزيتون وتطلق دعواتها مستنجدة بسيدي عبد السلام الأسمر فارس سعيدة ولم يكن لديها من حول غير ذلك... وتتركني أصارع الحمى بدعواتها.. وعندما كنت مريضا في إحدى المرات وجاءت تزورنا سيدة كبيرة في السن طويلة القامة، أجشة الصوت تحمل (قبتا) على رقبتها، في لحيتها بعض الشعرات الطوال.. أذكر اسمها الآ خالتي (الشعالية) طلبوا منها أن ترقبني. تلت دعواتها على رأسي ثم طلبت مني أن افتح فمي، وما ان فتحته حتى تفلت فيه.

* قال وليم : أنت مثالي فردي.

قلت : وماله

* أنا مثالي كما قال وليم عن حق ولكنني لم أكن فرديا. كنت ذلك الحزين الدائم. قليل الأمل كثير الألم.

* لم يستطع أبي أن يقنع عمي بشراء أرض زراعية. قال عمي في صلابة وغضب : لا نمتلك في أرض الفلاحين.

* كنت خائفا رغم انني لم أبتعد كثيرا عن سوق المغاربة، وبين أونة وأخرى أرى طاقية مغربية بزرها يلبسها شخص فوق رأسه، فأحس بأن أصرة خفيفة قد نمت بيني وبينه للحظات كأننا مددنا أيدينا يسلم كل منا على الآخر.

* يسكت عم ابراهيم قليلا ثم يقول :

ـ انتم مغاربة وعرين،

ـ كيف ؟

ـ ما أن رآنا والـدك الله يرحمـه حتى اسـتشاط غـضبا، كـان من رأيه أن نشتري الطوب من هـنا. ولكن لم نسمع كلامه. الوعورة في طـبعكم فأنتم لا تقبلون ما تأتي به الأقدار.

* ما أشدها قسوة على النفس أن يضل الإنسان طريقه إلى وطنه.

* كنت أريد الحديث عـنه، ترابا وجبلا وشجرا وجفافـا وجرادا وحضرة وشعيرا وجوعا وعطشا.

* كدت أعانق شيئا غير مرئي.

* هو احتياج إلى معنى، لم يخلفه معنى غيره.

* اسمع صوتا يقول : انظر اليه واقـفا ما زال... هناك عند الحدود، ينشد كشاعر الربابة أشعار مدح هزيلة، مستدرا عطف أصحاب الدار.

* وجدت نفـسي تهفـو اليه دون أن أحدده رغم مـا سمعت عنـه وعرفت وأدركت، الا أنه ظل ذلك المعروف المجهول.

* الضوء الأبدي الذي تسير على هداه الـقلوب فلا تضل وتعمل في هداه الأيدي فلا تكل، وتبدع في سناه العقول فلا تمل.

* نظرت الى الاتساع أمامي، لم أر شجرة، لـم أر غرسة صغيرة ليس من نبته. صخـور جرداء، وحصى وحصباء. ورمال في المـدى وغبار وتذوقت طعم التراب ودمعت عيناي.

* لم أجد لغة أتحدث بها لقد أصبحت لغتي خاصة بي فهي كلمات بلهجات مخـتلفة تتراوح بـين اللهجة الـليبية والـمصراتية عـلى التحديد والـتي كان يتحدث بها أهلي فـي دارهم، وقد بعد الزمن بيني وبينها واللهـجة الصعيدية أو هي لهجة مصر الوسطى على التحديـد بل قل لهجة مديرية المنيا ثم غطت ذلك اللـهجة الـقاهرية، إلـى كثيـر من الكلمـات والأدوات الفصيـحـة والتي أصبحـت لغة المثـقفين مع بداية الـخمسينات فـهل باستطاعـة أي منهم أن يفهمني بهذه الواسطة الجديدة ؟

مراجع وهوامش

1 ـ الوقدات : عبد الله القويري ـ الطبعة الاولى ـ الدار العربية للكتاب / طرابلس ـ تونس.
2 ـ معنى الكيان : محاولة نظرية لفهم الواقع الليبي ـ عبد الله القويري [د . ت] .
3 ـ النموذج الثوري في الادب والفن : عبد الله القـويري كتاب الشعب 1 ـ 3 الطبعة الأولى 1986 ـ الناشر : المنشأة العامة للنشر ـ طرابلس.
4 ـ ذلك العساس : عبد الله القويري الناشر : المنشأة العامة للنشر ـ الطبعة الأولى 1984.
5 ـ علامات مهجورة ـ عبد الله القويري ـ الناشر المنشأة العامة للنشر ـ الطبعة الأولى 1985.
6 ـ الهوية الثقافية في الزمان ـ المحرر مراد وهبة ـ أبحاث المؤتمر الخامس للمجموعة الاوروبية العربية للبحوث الاجتماعية ـ 1992 ـ الطبعة الأولى ـ الناشر مكتبة الانجلو المصرية.

هامش : قدمت هذه الورقة خـلال ندوة (عبد الله القويري / الانسان والمبدع) التـي اقيمت بنقابة المهندسين ببنغازي خلال شهر رمضان الماضي وذلك في الذكرى الثانية لرحيل الكاتب الاستاذ عبـد الله القويري وكـانت ندوة تحت إشراف مـجلة الفصـول الأربعة ومجلة نـقابة المهنـدسين ببنغازي.

مساندة مطلقة لترشح الرئيس بن علي للانتخابات الرئاسية وإكبار لمكاسب ثقافة عهد التغيير

عقدت الهيئة المديرة لاتحاد الكتاب التونسيين ورؤساء فروعه الخمسة عشر من مختلف ولايات الجمهورية اجتماعا بمناسبة المجلس المركزي للاتحاد، يوم الاحد 9 ماي 1999 في مقر الاتحاد بتونس.

وإثر هذا الاجتماع وجهت الهيئة المديرة ورؤساء الفروع برقية لسيادة رئيس الجمهورية زين العابدين بن علي هذا نصها :

- يثمنون بكامل الاعتزاز ما لقيه رجال الابداع والثقافة والفكر من عناية ودعم ومساعدة من قبل سيادتكم كرائد لثقافة عهد التغيير.

- يعربون عن بالغ إكبارهم لما تحقق من مكاسب رائدة في ظل عهد التغيير شملت - بتكامل - جميع مجالات الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية مما عزز المسار الديمقراطي ومبادىء حرية الرأي وقيم العقلنة والتسامح والتضامن.

- يجددون التزامهم بالذود عن المشروع الحضاري الذي عمل ويعمل عهد التغيير على مزيد تجذير أسسه ونشر قيمه وإشاعة مبادئه النيّرة في ظل مجتمع يسوده الأمن والاطمئنان وقدسية العمل تحت راية دولة القانون والمؤسسات.

- يؤكدون بكامل الوعي والالتزام مساندتهم المطلقة لترشحكم للانتخابات الرئاسية المقبلة، اعترافا منهم باياديكم البيضاء لما حققتموه لتونس من مكاسب ومنجزات تدعو الى الفخر والاعتزاز وتحفّز الهمم على مزيد البذل والعطاء على درب التأهيل والامتياز.

- يتعهدون بالمساهمة المسؤولة والجادة في انجاح الحملة الانتخابية الرئاسية تكريسا لمبادىء الديمقراطية والتعددية.

عن أعضاء المجلس المركزي
رئيس اتحاد الكتّاب التونسيين
الميداني بن صالح

اتحاد الكتاب

برقية شكر إلى سيادة رئيس الجمهورية

وجهت الهيئة المديرة لاتحاد الكتاب، غداة اليوم الوطني للثقافة، برقية إلى سيادة الرئيس زين العابدين بن علي هذا نصها :

إن أعضاء الهيئة المديرة لاتحاد الكتاب التونسيين المجتمعين غداة اليوم الوطني للثقافة 27 ماي 1999 وبعد استماعهم إلى خطابكم المنهجي، وعلى إثر تفضلكم بتكريم عدد من الكفاءات الوطنية والعربية في مختلف مجالات الإبداع والثقافة والفكر والفن والإعلام يعبرون لسيادتكم :

- عن شكرهم وامتنانهم العميقين لعنايتكم الموصولة بالثقافة وأهلها دعما ومساندة ورعاية واحتضانا.

- عن اعتزازهم بتقليد سيادتكم الأخ الميداني بن صالح رئيس اتحاد الكتاب التونسيين بالصنف الأول من الوسام الثقافي الذي نعتبره تكريما لجميع أعضائه.

- ويسجلون أن إشعاع اليوم الوطني للثقافة قد شمل برعايتكم المغرب والمشرق العربيين وذلك بتكريمكم الدكتور محمد عابد الجابري وسعادة الشاعر حيدر محمود مما يؤكد حرص سيادتكم المتواصل على إشعاع تونس العهد الجديد مغاربيا وعربيا ومتوسطيا.

- ويساندون دعوتكم الرائدة إلى أن يصبح الإنتاج الثقافي التونسي قادرا على الفعل والتفاعل مع الثقافات الأخرى.

- ويباركون حثكم المؤسسات الاقتصادية على المبادرة والاستثمار في المجالات الثقافية المتنوعة خدمة لأهداف التنمية الشاملة ببلادنا.

دمتم يا سيادة الرئيس سندا ونصيرا للثقافة ومبدعيها على درب التحديث والتنوير وقائدا وراعيا لمسيرة التغيير وحاميا لدولة القانون والمؤسسات.

ونعاهدكم يا سيادة الرئيس على مواصلة العمل وفق منهجكم الإصلاحي التقدمي ضمن مشروعكم الحضاري الطموح لتصبح تونس منارة للإبداع والإشعاع.

عن الهيئة المديرة لاتحاد الكتاب التونسيين
الكاتب العام : سوف عبيد

تكريم وأوسمة

في اليوم الوطني للثقافة تم تكريم نخبة من أهل الثقافة بمنحهم جوائز وطنية وأوسمة الاستحقاق الثقافي:

وكان من بينهم أعضاء من اتحاد الكتاب وهم:

- محمود طرشونة : جائزة الآداب والعلوم الانسانية
- الميداني بن صالح : الصنف الأول من وسام الاستحقاق الثقافي
- محمد بوذينة : الصنف الأول من وسام الاستحقاق الثقافي

ومنح الصنف الرابع من وسام الاستحقاق الثقافي لكل من:

- هند عزوز
- عثمان بن طالب
- محمد المصمولي
- فؤاد القرقوري

وأسرة تحرير مجلة «المسار» تتوجه إليهم جميعا بأحر تهانيها متمنية لهم وكل المكرمين مزيدا من النجاح والتألق في شتى مجالات الابداع.



إصدارات جديدة

المخدرات

«المخدرات في القانون التونسي وفقه القضاء وفق آخر التعديلات وأحدث القرارات الصادرة عن محكمة التعقيب».

هذا هو عنوان الكتاب الجديد الصادر هذه الأيام للأستاذ سامي بن فرحات الذي صدرت له عديد العناوين في القانون مثل «الوجيز في قضاء الأمور المستعجلة والتنقيحات الجديدة في التشريع التونسي والتشريع الجديد للسوق المالية بالبلاد التونسية».

هذا الكتاب الجديد الذي قدّمه الأستاذ ساسي بن حليمة مدير قسم علوم الإجرام بكلية الحقوق والعلوم السياسية والمحامي لدى محكمة التعقيب يعزّز المكتبة القانونية في تونس وهو وثيقة عمل أساسية للعاملين في مجال القانون من طلبة وأساتذة وقضاة ومحامين.

وصدر الكتاب في إخراج أنيق في 140 صفحة من الحجم المتوسط.

تكريم الفائزين بجائزة كومار للرواية

أقام اتحاد الكتاب التونسيين يوم 9 ماي 1999 حفل تكريم على شرف الإخوة أعضاء الاتحاد الذين فازوا بجوائز الكومار لهذه السنة وهم :

حافظ محفوظ وحسن بن عثمان (الكومار الذهبي)

ابراهيم درغوثي وفرج الحوار (جائزة لجنة التحكيم)

وقد حضر الحفل أعضاء المجلس المركزي للاتحاد وعدد غفير من الكتاب والصحفيين.

وقد افتتح الاستاذ الميداني بن صالح هذا اللقاء بكلمة عبّر فيها للفائزين عن تهنئته الخالصة داعيا إياهم إلى مزيد العمل من أجل الارتقاء بالأدب التونسي. ونوّه رئيس الاتحاد من جهة أخرى بهذه المبادرة التي أقدمت عليها مجموعة تامينات كومار لتشجيع الروائيين التونسيين وأكّد على ضرورة أن تنسج مؤسسات مالية أخرى على منوالها وقال إنّ اتحاد الكتاب إذ يبارك «جائزة كومار للرواية يشدّ على أيدي القائمين عليها سعيا لتجذير مثل هذه التقاليد التي من شأنها أن تدفع بعجلة الإبداع التونسي قدما وأن تحفز الهمم نشدانا للأرقى .

وقد عبّر الكاتبان حافظ محفوظ وحسن بن عثمان عن سعادتهما بهذا التكريم من لدن اتحاد الكتاب التونسيين وشكرا لفتته الكريمة ذات الأبعاد الأدبية العميقة.

وللتذكير فإن حسن بن عثمان وحافظ محفوظ قد نالا جائزة الكومار الذهبي للرواية لهذه السنة عن روايتيهما : بروموسبور ـ وحارس الملائكة ـ مناصفة.

في حين أسندت جائزة لجنة التحكيم الخاصة للكومار لكل من :

ابراهيم الدرغوثي (عن مجمل أعماله الروائية) ـ باللغة العربية ـ

فرج الحوار (عن روايته هكذا تكلّم سان انتونيو) ـ باللغة الفرنسية ـ.

أما الكومار الذهبي للرواية المكتوبة باللغة الفرنسية فقد تحصل عليه الكاتب التونسي الهادي بوراوي عن روايته (الفرعونة).

وأسرة «المسار» تتقدم لكل الفائزين بأحر تهانيها .

ملامح مشتركة بين

تقديم :

كان الخوض في شؤون الحقوق الثقافية والفنية من اعقد المسائل في الماضي خلال تارجح الاهتمام بها في ظروف تاريخية معلومة ببلادنا وبلاد العالم رغم أن الدولة التونسية كانت سباقة في الاعتراف بهذه الحقوق منذ سنة 1886. ومعلوم ان القرن التاسع عشر عرف الكثير من الحركات الفكرية والادبية المتعددة (1) والاتجاهات الاجتماعية الحافلة بشتى المضامين والاشكاليات من ضمنها المنظومة الاصلاحية في مجال النهوض بالواجبات والحقوق الانسانية... وتحديث السلوك الثقافي انتاجا ونشرا وتعريفا في ضوء الأخذ من العالم المتقدم الذي يدار في مجتمعاته الجدل الحضاري حول حرية وكرامة المبدع الادبي والفني. وفي حماة هذا الاختلاف الفكري تاتي منظومة ـ حقوق المؤلف ـ لتحدد المفاهيم والاتجاهات عبر مختلف الجهود والمؤتمرات الدولية التي نادت بمشروعية تلك الحقوق... وكما أشار «أقوم المسالك» إلى أن اروبا التي دخلت عصر الثورة الصناعية في منتصف القرن الثامن عشر حيث ازداد النسل وتنوعت التجارة، قد دخلت تونس وأخذت تتزود من سوقها بمختلف البضائع في اتجاه التوريد والتصدير. وطبيعي أن يكون للغزو التجاري الامتيازات القنصلية. لكن مع سمات اجتماعية متفاوتة... وجملة من مفاهيم السلوك المستجدة وملامح العلامات التي سجلت مضمون العلاقات المتشابكة. ولعل ظاهرة الابداع والانتاج الأدبي

الثقافة والحقوق . . . !

والفني قد أثارت الكثير من ظواهر الاحتكاك بين الشرق والغرب والشمال والجنوب في عالم ابتدأت ثورته الصناعية والتجارية تقتحم الأصقاع وتتكرر مفاهيم هذه الثورة بصيغ مختلفة إلى يوم الناس وصولا إلى «اتفاقية التجارة العالمية اليوم...! ولعل المثقف عندما مر بفترات من التفكير السطحي إزاء الوعي بحقائق ـ الثقافة والحقوق ـ سواء في الماضي حين كانت «الجمعية المختصة» في تونس تدير شؤون الحقوق الراجعة للمبدعين التونسيين أو في الحاضر مع الحاجة الملحة اليوم إلى رفق الأمة في هذه المسألة لا سيما والنظم الاجتماعية والمسلكية ما انفكت تتغير بصورة سريعة جدًا في ضوء الملامح الثقافية والمفاهيم المستجدة في الساحة التونسية والعالمية خاصة وعصرنا يمتاز بدقة الابتكارات التكنولوجية التي تتغير هي الأخرى من مرحلة إلى أخرى.

التوازن النفسي والاجتماعي :

ان مسألة العلاقة بين ـ الثقافة والحقوق ـ مسألة توازن نفسي واجتماعي قبل أي شيء أخر... وبمعرفة هذا التوازن الضروري نستطيع أن ندرك أهمية تطور الانتاج والابداع بالمفهوم النوعي الأدبي والفني.. أي في نهج سلوكي اخلاقي داخل جملة التغييرات الاجتماعية ومقارباتها المختلفة عبر دراسة العلاقات والانماط المسجلة في هذه الساحة لا سيما ونحن في عصر الاتصال الذي حوّل العالم إلى قرية صغيرة... فالتوازن النفسي والاجتماعي هو ظاهرة اخلاقية إنسانية تهتم بإرساء القواعد والمناهج لتأسيس خلاصة

جدلية في مسألة الحقوق الثقافية بين أطراف الابداع المطبقة في مجالات تجارية واقتصادية وأيضا في حقل الاداب والعلوم والفنون. ذلك ان هذه الحقوق ليست منة أو هبة أو صدقة بل هي مكافأة مقابل جهد فكري ـ تماما كالجهد الجسمي أو أكثر.. وعراقيل التسلط لمنع التمتع به من ذات معنوية أو مادية من القضايا الخطيرة التي تمس بالحق الانساني المقدس ـ لذلك كان علينا دراسة هذا المنحى دراسة معمقة وفق مستلزمات المسافة التي يقطعها المبدع أثناء تفجير نصوصه والمراحل النفسية والاجتماعية التي يمر بها عبر ظروف المخاض الفكري والفني ومعاناته في المكان والزمان .

لذلك تتنزل مسألة الحقوق الأدبية والفنية منزلة أخلاقية هامة، بحيث يكون شأنها الاخلاقي جوهري الاتجاه والموقع.. إذ لم تختلف عن الجدل المستمر في العالم اليوم داخل فضاءات الجمعيات والتجمعات الأدبية والفنية لانها خلايا حية تتحرك في اتجاه تجديد النظرة وتحديد المفهوم المتعامل به في سوق الترويج والاشهار الثقافي والفني... أي أنها ليست من المسائل المسكوت عنها لبعض الاعتبارات الظرفية وما إلى ذلك .

مع فعاليات الندوة :

على صعيد ندوة (حقوق التأليف)(5)... التي انتظمت والتي حضرتها أطراف الإبداع على نحو متجانس بين النادي الثقافي «أبو القاسم الشابي»، اتحاد الكتاب التونسيين، اتحاد الناشرين، المؤسسة التونسية لحماية حقوق المؤلفين في فضاء (المركز الافريقي لتدريب الصحفيين والاتصاليين بتونس) كنت ألمس الملامح المشتركة بين الثقافة والحقوق، قنوات الاتصال والوصال، وجرى الحوار كما يجري التيار الكهربائي في لمح البصر.. ما معنى الحقوق دون الواجبات.. ما الحق.. لماذا يثار الجدل بشأنه في حق الكتاب وحق المؤلفين.. أفي ذلك شك ؟.. الشك طريق اليقين.. كان ذلك في يوم الندوة .

* ان منهجية هذا اللقاء ركزت على أهمية ما صيغ من مرجعية فكرية وثقافية وقانونية وضعها المشرع التونسي في هذا العهد الجديد بريادة سيادة الرئيس زين العابدين بن علي. إذ تعتبر بلادنا رائدة في مجال ـ حقوق التأليف ـ وقد أشاد الاستاذ محمد العروسي المطوي بهذا التوجه النيّر، وتلاه الاستاذ عثمان الجلاصي الذي القى كلمة اتحاد الكتاب اتلونسيين نيابة عن رئيسه الاستاذ الميداني بن صالح بيّن فيها ما تضطلع به المنظمة من عمل دؤوب لحماية حقوق الكاتب التونسي في ضوء الدفع الرئاسي المتواصل لعمل الاتحاد ودعم مسيرته المستقبلية. وان اتحاد الكتاب

التونسيين يحي انعقاد هذه الندوة الهامة التي ينتظر منها أخصب المقترحات وأبلغ التوصيات قصد العمل على ابلاغها إلى الجهات المختصة تحقيقا للأهداف المرجوة .

* كما عبر الاستاذ محمد الدجبي (ممثل المؤسسة التونسية لحماية حقوق المؤلفين) عن الاستعداد لتعاون المؤسسة مع المنظمات والاطراف التي تمثل المبدعين التونسيين وأن حضوره في هذه الندوة يندرج ضمن هذا السياق حيث بشر بالآفاق الواعدة من وراء تأسيس هذه المؤسسة حديثة العهد والامكانيات المتاحة لعملها الدائب من خلال تحمس المبدعين للانخراط فيها وشد أزرها وان نظامها الاداري والمالي في خدمة المؤلفين وحماية لمصنفاتهم وأعمالهم الفكرية والفنية.

* وأشاد الاستاذ عمر سعيدان (ممثل اتحاد الناشرين) بأهمية تنظيم هذا اللقاء التحسيسي قبيل انعقاد المعرض الدولي للكتاب والآمال المعلقة على تطوير العلاقات بين مختلف الأطراف لما فيه سمعة الانتاج التونسي انتاجا متميزًا، وصناعة جيدة. والمهم أن يصدر عن هذه الندوة الآراء والأفكار القابلة للتطبيق لارساء اخلاقية واعدة بمستقبل أفضل للابداع التونسي في االداخل والخارج .

الحق :

لفظ مشترك له دلالات شتى في الواقع المعيش.. ربما كان مجرد الخوض في مسائله بين المبدعين يعد علامة من علامات المساءلة والبحث بين بين.. لكن في هذا اللقاء طرح الكثير بكثير من الحب والمعرفة مع الاختلاف طبعا !. اختلاف للاضافة والتنوع كما وضح ذلك الاستاذ محمد العروسي المطوي ـ رئيس هذه الندوة ـ في كلمته .

النسيج العالمي :

كانت المداخلة الفكرية الأولى مع الخبير العالمي في حقوق التأليف الاستاذ عبد الرحمان العامري حيث سمحت هذه الفرصة بدعوته للالتقاء بصديق عزيز له خبرة وعشرة طويلة مع مسالك وشعاب هذه المسالة التي قدم لها بجملة بليغة جدًا.. قال : ان مسألة حقوق المؤلفين عبر شتى الاتفاقات الدولية من اتفاقية بارن..... لحماية المصنفات الأدبية والفنية المبرمة عام 1886 ـ كانت تونس في طليعة الدول التي أمضت على وثيقة اعلانها..» معنى ذلك ان بلادنا رائدة في هذا المجال الحيوي، ثم تجديد موافقتها عام 1969. واتفاقية باريس عام 1971 مراعاة لاحتياجات الدول

النامية. وبيّن المحاضر بالشرح والتحليل الكثير من بنود الاتفاقيات الدولية عبر تدقيق المعاني والدلالات في الحقوق الراجعة للمصنفات الادبية والفنية المختلفة - الخطب - المقالات - البحوث العلمية والفنية - والانتاج السمعي والبصري وغير ذلك من الحقوق المعنوية والمادية (مدة سريان الحقوق للمؤلف) والتباين الواضح بين اتفاقية وأخرى، سواء في حياة المؤلف أو بعد وفاته.. ووضح المحاضر من جهة أخرى حماية المصنفات الأدبية والفنية وفق اتفاقية بارن، وغيرها. وما يتمتع به المؤلف من حرية استعمال مصنفه عبر أوجه الاقتباس أو الترجمة أو السنيرة في الوسائل المرئية والصوتية وما إلى ذلك. كما بيّن ما تحظى به المصنفات المسرحية والموسيقية والفنية عامة من اشكال التعامل المختلفة حيث تتميّز بسرعة الانتشار والبث في العروض والمهرجانات، ومعلوم أن تكون الاعمال الموسيقية عديدة أسوة بالأعمال الاستعراضية والافلام السينمائية، كذلك الشأن في الانتاج التكنولوجي... وهكذا كانت محاضرة الاستاذ عبد الرحمان العامري ثرية بالتنظير والتحليل كذلك الرجوع إلى المشرع التونسي الذي كان سباقًا في سنّ القوانين التي تحمي المؤلف وتسانده.

القانون والثقافة :

ثم ألقى الاستاذ محمد بن الاصفر المحامي مداخلة قيمة طرح فيها أوجه العلاقة المتينة القائمة بين القانون والثقافة عبر ما يمثله التشريع وفقه القضاء من صلة موصولة بالتثقيف القانوني والاجرائي الاداري والمالي والفني وهي كلها مجالات ثقافية قانونية صيغت من جوهر هذه العلاقة الطبيعية بين التشريع والمجتمع أي عبر قرارات معمقة لمختلف الحالات والملامح أي قبل الغوص في مشاكل التقاضي المتباينة بطبيعة الحال.

كما أسهب المحاضر في تحليل العلاقة الجدلية بين علم الاقتصاد وعلم الاجتماع والاتصال عامة.. وبيّن أن القانون اعترف له بأنه - الجامع المانع - لتنظيم أوجه الحياة البشرية عامة باستقراء الواقع واستنباط كوامنه والمُثل والقيم المجمع على احترامها وصونها.. كما تصان الذات والاوطان وتحمي الحقوق المادية والمعنوية.. وان الحياة المالية أيضا كلها ثقافة وقنوات اتصال بين مختلف الابداعات الفكرية والفنية والصناعية.

وحلل المحاضر تنوع الحقوق اليوم وفق فرضيات التعامل في «بورصة سوق القيم المعنوية - مثلا - وغيرها. كالتفكير الغزير في المجالات المستحدثة. أي بانتقال الابداع من حالة إلى أخرى، ومن وسيلة اتصال إلى غيرها.. وعبر شتى الاقطار والقنوات. فحقوق المبدعين أكثر من أن تحدد في

حيز ما.. وبحكم الاطلاع على القضايا التي أثيرت على أنظار القضاء التونسي وفي بلاد العالم أيضا. فان الاحكام الصادرة كانت تمثل أهم المدارات القانونية والثقافية والاقتصادية والمالية بحكم صلة العلاقة القائمة بين القضية المنشورة والواقع الأدبي والثقافي والفني.

إن حماية الحقوق في هذا العصر متشعبة وشائكة فهناك أقمار صناعية تسوغ وتدار في أي اتجاه وحسب صيغ مالية متفق عليها بين الدول، إضافة إلى «الانترنات» وما قد يشكله من أوجه التباين والطرح في المستقبل القريب أيضا. وبالنظر إلى القرصنة التي كانت وقفا على مشاكل العبور في البحر أما اليوم فقد تطورت واتسع خرقها ومساسها بالنصوص الأدبية ـ الاقتصادية ـ الصناعية ـ والفنية عامة والعلمية الدقيقة أيضا...

ثم طرح الاستاذ محمد بن الاصفر عديد المسائل ـ منها ـ مسألة احداث المؤسسة التونسية لحماية حقوق المؤلفين وفق الفصلين 48 و49 من القانون 63 لسنة 1994 المتعلق بإحداث هذه المؤسسة خلفا للجمعية التونسية للمؤلفين والملحنين المحدثة بأمر 9 سبتمبر 1968 طبقا لاحكام القانون 12/ 1966 على أن المحاضر يرى ضرورة بعث هيئة مهنية ـ كما هو الحال في مصر بالذات ـ ويعني (هيئة نقابية) في حين ان اتحاد الكتاب التونسيين له حق الدفاع عن الكتاب أعضاء هذه المنظمة الوطنية، كما هو موضح في قانونه الاساسي والداخلي. وعلى كل فمحاضرة الاستاذ بن الاصفر تعتبر من المراجع القانونية الهامة حول فض النزاعات بمرونة لاسيما وهي تجري أو تقع بين المبدعين، كذلك تحديد الوظيفة الانتقائية، والوظيفة القضائية، دور المجلس الاعلى للثقافة، والعمل الثقافي التجاري وصلته بمنظمة الاعراف وغير ذلك من النقاط الهامة التي تستحق الدرس وتعميق الحوار بشأنها.

وأعاد الاستاذ محمد صالح الدجبي شرح المحاور المتعلقة بالملكية الادبية والفنية قانون عدد 36 لسنة 1994 المؤرخ في 24 فيفري 1994 بتحليل احكامه العامة ـ حقوق المؤلف ـ نشر المصنفات ـ دور المؤسسة التونسية لحماية حقوق المؤلفين ـ الاجراءات والعقوبات ـ النسخ المسجلة كما شرح أهم المجالات التي تعمل في إطارها المؤسسة التونسية لحماية حقوق المؤلفين وفق الامر عدد 2230 لسنة 1966 المؤرخ في 11 نوفمبر 1996 المتعلق بضبط النظام الاداري والمالي لهذه المؤسسة الجديدة التي تشرف عليها وزارة الثقافة حيث بيّن قانونها كيفية تركيب مجلس الادارة ودوره، ثم دور اللجنة الاستشارية، الانخراط في المؤسسة، التنظيم المالي، الصندوق الاجتماعي والثقافي، طرق عمل المؤسسة.

على كل كانت المداخلة عميقة تناولت البعد التنظيمي والمراحل التي قطعتها هذه المؤسسة لحد الآن وما ينبغي قطعه من مراحل أخرى علما بأن رصيدها المالي يمكنها في المستقبل من إرساء طرق عملها على قواعد متينة تتطلب الالتفاف والتفهم من الجميع.

ان من ملامح السلوك الثقافي أن نتفهم أبعاد العمل المستقبلي... ذلك ان هذه المؤسسة هي لبنة جديدة في الفضاء الثقافي تحتاج إلى القدرات الفاعلة في هذا المحيط وهي الآن في هذا الطريق.

الشهـــادات :

شارك الاخوة : محسن بن ضياف، عمر سعيدان، يحيى محمد، محمد العروسي المطوي في تقديم عينات من تجاربهم في مجال نشر الكتاب والمشاغل التي يطرحها هذا المجال الصعب من حيث تعهد المخطوط أدبيا وفنيا ثم ادخاله في مسالك الترويج ودور وزارة الثقافة في دعمه وفق امكانياتها المرصودة خاصة ـ المجلات الأدبية ـ كمجلة (قصص) التي ابتدأت مسيرتها منذ 1966 إلى يوم الناس حيث أعادت الصدور من جديد بفضل تلك السنّة التي سنّها مؤسسها الأديب محمد العروسي المطوي تلك التي تمتد نحو جسور المعرفة جسرًا جسرًا، أي بربط العلاقة بالأسرة التربوية أولا، إلى أن دخلت المجلة في التوزيع المنظم عن طريق شركة التوزيع سابقا وما بعدها واليوم بطرح الترويج والاستثمار ومشاركة الاطراف الاقتصادية والاجتماعية طرحا جادا طبق الصيغ الرئاسية التي يعلنها سيادة رئيس الجمهورية لدعم العمل الثقافي، أي ان الرؤية تغيرت الآن بصورة أو بأخرى لأن دعم الكتاب يمثل الاسلوب الحضاري الافضل لرقي الشعب، كما طرحت على شتى أطراف الابداع الأدبي والفني بعض اشكاليات التعامل ـ والانخراط في المؤسسة الجديدة لحماية حقوق المؤلفين ـ وما إلى ذلك.

النقاش العام :

شارك في هذا النقاش ثلة من الحضور الكرام منهم على سبيل الذكر لا الحصر : محسن بن ضياف ـ عثمان الجلاصي ـ السبعي ـ البشير العريبي ـ عبد الوهاب الدخلي ـ عمق النقاش طرح مسائل الحقوق، النشر، الترويج، الدعم، تكاليف المعارض، وغير ذلك. مما دعا أحدهم إلى التعليق الظريف إثر انتهاء الندوة قائلا : لقد قال البعض ان هذا اللقاء سيكون ساخنا أو عاصفا.. فكان القول من قبيل «الحكم على الشيء فرع عن تصوره»! . بالعكس.. لقد

كانت الآراء تتـعمق بأكثر مـسؤولية في طرح المـقترح والمفهـوم والملامح المشتركة بين الثقافة والواجبات والحقوق... هذه الثلاثية هي محطات تجمع ولا تفرق ولو مع الاختلاف في التصور إذ لا يمكن أن تكون جملة التصورات موحدة.. ان الـمداخلات التحـسيسيـة المقدمـة في الندوة هي استـمرار في مناهج الـتغييـر الثقافـي.. فالناشر في الـطرح الموضوعـي عليه أن يتـفهم الظواهر الـمادية والمعـنوية التي تحف بـه وبغيره بوصـفه تاجر ورق كـما يقال... وأيضا تطابق الاسـلوب التجاري فيه بعض المفارقـات والتداعيات... ومن السـلوك الـحضاري أن تكون عـلاقاتـه مع مسـالك الابداع والتـرويج علاقات تمتاز بالـشفافية والمرونة والوضوح في ضوء اللقـاءات المستمرة وحماية حقوق التـأليف بنظرة متطورة تساعد على انتـشار الوعي بالمؤلف وحقوق الناشر كـمبدع فني متعاون بتلقـائية في مجتمع متحـرك اقتصاديا وسياسـيا... هذا المجتمع يحظى باسـهامات عدة في محيط مـا انفك يتطور باستمرار. حقا... كانت المناقشات عامة أكاديمية الطرح واقعية التناول.

توصيات الندوة :

ان ندوة حقوق التأليف «الكتاب الثقـافي» بين الانتاج ـ الترويج ـ الحقوق الادبية والفنية المنظمة من قبل النـادي الثقافي «أبو القاسم الشابي» برئاسة الاستاذ محمد العروسـي المطوي وبالتـعاون مع : اتحاد الكتاب التونسيين ـ اتحاد الناشرين ـ المؤسسة التونسية لحماية حقوق المؤلفـين الملتئمة يوم السبت 24 افريل 1999 بالمركز الافريقي لتـدريب الصحفيين والاتصاليين بالعاصمة الذي وفر لهذا اللقاء كل اسباب النجاح. يسرها أن ترفع التوصيات التالية إلى الجهات المختصة معتزة بما وجده المشرع التونسي في هذا العهد الجديد من نظم قانـونية لحماية المبدع في هذا الوطن الـعزيز بريادة سيادة الرئيس زين العابديـن بن علي الذي راهن على الثقافة والمثـقف وبسر سبل المناخ الفكري الحر والآمن أمام المبدعين :

1) تقترح الندوة عـضوية اتحاد الكتاب التونسيـين في المجلس الاداري للمؤسسة التـونسية لحماية حقوق المـؤلفين انصافا له في تمثيـل المبدعين المنخرطين في هذه المؤسسة الجديدة.

2) مزيد الاهتمام ـ بالـكتاب الثقافي ـ ودعمه بكل الوسـائل باعتباره أهم وسيلة في نشر التوعية والتنمية الشاملة وتشجيع المؤلفين والناشرين على اقتحامه ومساندته وفتح سبل الترويج أمامه.

3) العمـل على التعـريف بالكتاب الـتونسي ـ والثـقافي ـ منه عـلى وجه الخصوص وذلك بتـسهيل مشاركتـه في مختلف المعارض علـى تنوعها في

المكان والزمان مع تخفيف تكاليف مشاركة الناشرين فيها.

4) منح المؤلف حقوقه وفق النصوص القانونية الصادرة بالملكية الادبية والفنية والنظام الاداري والمالي للمؤسسة التونسية لحماية حقوق المؤلفين والاتفاقيات الدولية التي صادقت عليها تونس منذ انبعاثها إذ تعتبر بلادنا رائدة في هذا المجال.

5) تمتيع الادب التونسي بحق الوجود في الجامعة التونسية وكلياتها المنتشرة عبر جهات الوطن مع العمل على نشر الاطروحات التي تهتم بهذا الادب تعريفا بها في الداخل والخارج.

6) سن عقلية تعاون وانتاج مشترك بين المؤلف والناشر بما يؤهل الكتاب الثقافي إلى أخذ مكانته بين أنماط المنشورات الأخرى.

7) مواصلة وزارة الثقافة - مشكورة - لدورها الريادي والحضاري في دعم الكتاب الثقافي مع فتح أوجه الاستثمار أمامه مع أطراف أخرى عن طريق الشراكة والمؤسسات الاقتصادية والاجتماعية لتطوير الشراءات من قبل عديد الوزارات ومختلف المؤسسات.

8) منح المجلات الأدبية الثقافية خاصة باعتبارها تؤدي رسالة ثقافية متميزة في المجتمع المدني وذلك بتحسين شراءاتها ودعمها بكل الوسائل.

9) مساندة المؤلفين الذين يتولون نشر مؤلفاتهم بامكانياتهم الخاصة وذلك بشراءات محترمة تشجيعا لهم.

10) وجوب المعاملة بالمثل بين المعارض الوطنية والدولية للكتاب في خصوص نوعية الشراءات وحجمها.

11) ضرورة تنظيم الاستشارة بين المؤلفين والهياكل المختصة - مثل - اتحاد الناشرين، اتحاد الكتاب، المؤسسة التونسية لحماية حقوق المؤلفين.

12) احياء المجلس الاعلى للثقافة وتطويره وتنويع الكفاءات به واتساع رسالته في المجتمع.

13) الدعوة إلى بعث - اتحاد موزعي الكتاب - لما له من ادوار توعوية وتنظيمية يقوم بها في القطاع مع الجهة المسؤولة على الترويج الذي ينبغي أن يتميز بالسرعة والاحاطة لتبليغ المنشورات الجديدة للقراء.

14) ضرورة تمكين نشر الكتاب التونسي من القروض البنكية الميسرة ضمن نظرة المشرع التونسي في هذا العهد القائمة على اعطاء مرونة خاصة لمشاريع الاستثمار الثقافي في كل الاختصاصات.

15) اعتبار الكتاب الثقافي يقوم بدور تنموي فاعل في مواجهة الرهانات واعطاء النسيج الحضاري بعده التثقيفي للاجيال الصاعدة.

16) السعي إلى ربط علاقات حوار وتعاون بين أطراف الابداع الادبي

والفني في الداخل والخارج وبالاخص في المستوى المنظماتي قصد تبادل الخبرات وتنمية المؤهلات الفنية في عالم النشر وحقوق التأليف.

17) تثمين الدور الذي تقوم به وسائل الإعلام ازاء ـ الكتاب التونسي عامة ـ والثقافي بصورة خاصة تعزيزا لجهود أطراف الابداع وقنواته والنظم والآليات والوسائل التي تعمل للتعريف به وتقريبه من القراء .

18) دعوة وزارة التربية إلى دعم الكتاب الثقافي.

الخلاصـــــة :

ان نجاح هذه الندوة الفكرية حول : ثقافة الحقوق يحمل المثقف مسؤوليات الوعي بالمكتسبات الادبية والفنية التي تحققت في بلادنا في عشرية ـ التحول المجيد ـ كما يعطي الكثير من الدلالات المعرفية حول واجبات شتى أطراف الابداع الأدبي والفني إزاء بعضها البعض ثم بحسن التفهم، وحيوية التوجه، وغزير الانتاج الجيد على درب التلاقي من جديد للبحث والتشاور والعمل المشترك.

هـــوامـــش :

1) الفكر العربي في عصر النهضة ـ بيروت ـ دار النهضة، 1969.

2) الاتجاهات الفكرية عند العرب ـ المكتبة الاهلية للنشر والتوزيع ـ بيروت.

3) أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك، لخير الدين، شركة فنون الرسم، تونس 72.

4) ندوة حقوق التاليف والكتاب الثقافي : الانتاج ـ التوزيع ـ الحقوق الادبية والفنية التي نظمها النادي الثقافي «أبو القاسم الشابي» بالتعاون مع اتحاد الكتاب التونسيين ـ اتحاد الناشرين ـ المؤسسة التونسية لحماية حقوق المؤلفين بالمركز الافريقي لتدريب الصحفيين والاتصاليين بتونس يوم السبت 24 افريل 1999.

5) قانون الملكية الادبية والفنية الصادر في 24 فيفري 1994 (قانون عدد 36 لسنة 1994).

6) الامر عدد 2230 لسنة 1996 الصادر في 11 نوفمبر 1996، المتعلق بضبط التنظيم الاداري والمالي للمؤسسة التونسية لحماية حقوق المؤلفين.